

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PRATIQUES RELATIONNELLES AU QUÉBEC RECONSIDÉRÉES EN
FONCTION DES RÉSEAUX D'ÉCHANGES : LA VILLE CONTEMPORAINE ET
L'ÉCONOMIE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
GABRIÈLE GOSSELIN-TURCOTTE

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À ma mère et à mon père

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciement vont à mes parents, à mes amis, à ma famille et à mes collègues qui ont été présents au quotidien, à chacune des étapes du processus. À vous tous, pour votre appui, votre compréhension, vos encouragements et votre énergie, je vous remercie.

Ma gratitude va également à Marie Fraser, qui a assuré la direction de ce mémoire et qui a su me guider à travers cette aventure. Je la remercie pour son enthousiasme, son inspiration, sa patience, sa rigueur et son temps. Je lui suis également reconnaissante d'avoir su alimenter ma réflexion et de m'avoir permis de dépasser mes propres limites.

Je tiens à souligner l'importance des artistes dont la démarche a inspiré ce mémoire. Un merci particulier à Devora Neumark, aux membres de SYN- et à Mathieu Beauséjour qui ont su éclairer certains aspects ma recherche. Dans le même esprit, je voudrais rendre hommage aux auteurs dont la pensée est à la base de ma réflexion : Marc Augé, Nicolas Bourriaud, Marie Fraser, encore, Michel Foucault et Félix Guattari qui ont, chacun à leur manière, permis à ce mémoire de prendre forme.

Finalement, je souhaite remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour leur support dans ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LES PRATIQUES RELATIONNELLES ET LA (RÉ)ACTIVATION DU LIEN SOCIAL . 13	
1.1	Présentation du corpus : Devora Neumark, Massimo Guerrera et Rachel Echenberg15
1.2	La question de la relation sociale dans l'espace de la ville contemporaine 19
1.3	Du lieu au non-lieu : vers une approche anthropologique de l'espace..... 21
1.4	Solitude et profit à la base de la ville contemporaine..... 26
1.5	Relation et engagement à la base des pratiques relationnelles 34
1.6	Le don..... 39
CHAPITRE 2	
LES PRATIQUES RELATIONNELLES ET LA VILLE SURMODERNE 50	
2.1	Présentation du corpus : SYN, Jean-François Prost et Michel de Broin 51
2.2	La ville spectaculaire et les interventions anti-spectaculaires..... 55
2.3	Le terrain vague comme interstice social..... 58
2.4	Le détournement comme acte de résistance 67

2.5	La tactique.....	73
CHAPITRE 3		
	LA QUESTION DE LA RELATION DANS LE CONTEXTE DES ÉCHANGES ÉCONOMIQUES.....	86
3.1	Présentation de <i>Survival Virus de survie</i> de Mathieu Beauséjour.....	88
3.2	Société, économique, et capitalisme : quelques définitions	91
3.3	Le capitalisme contemporain : un pouvoir déterritorialisé.....	95
3.4	Le réseau et la connexion : le modèle relationnel actuel.....	99
3.5	Le virus comme subversion du réseau des échanges économiques	108
3.6	Résistance et hasard	113
	CONCLUSION	125
	BIBLIOGRAPHIE	129

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Devora Neumark, <i>S(us)taining</i> , 1996, performance sur la rue Notre-Dame, Montréal.....	42
1.2 Devora Neumark, <i>S(us)taining</i> , 1996, performance sur la rue Notre-Dame, Montréal.....	42
1.3 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, performance, Montréal.....	43
1.4 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, performance, Montréal.....	43
1.5 Devora Neumark, <i>Présence</i> , 1997, performance, Montréal.....	43
1.6 Devora Neumark, <i>L'art de la conversation</i> , 2000, performance, intersection des rues Ontario et Frontenac (metro Frontenac), Montréal. Photo : © Mario Belisle.....	44
1.7 Devora Neumark, <i>L'art de la conversation</i> , 2000, performance, intersection des rues Ontario et Frontenac (metro Frontenac), Montréal Photo : © Mario Belisle.....	44
1.8 Devora Neumark, <i>She Loves Me Not, She Loves Me</i> , 2001, performance, Montréal.....	44
1.9 Devora Neumark, <i>She Loves Me Not, She Loves Me</i> , 2001, performance, Montréal.....	44
1.10 Devora Neumark, <i>She Loves Me Not, She Loves Me</i> , 2001, performance, Montréal.....	45
1.11 Massimo Guerrera, <i>Siège social temporaire Polyco</i> , 1996, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm.....	45
1.12 Massimo Guerrera, <i>La cantine (Redistribution et transformation de nourritures terrestres) sortie no. 3</i> , 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50 x 60 cm.....	46

1.13	Massimo Guerrera, <i>La cantine (Redistribution et transformation de nourritures terrestres)</i> sortie no. 4, 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50 x 60 cm.....	46
1.14	Massimo Guerrera, <i>Olivier Simone rue St-Hubert (Porus)</i> , 2001, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm.....	47
1.15	Massimo Guerrera, <i>Darboral (Ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)</i> , 2002, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm.....	47
1.16	Rachel Echenberg, <i>STILL (From Within to Without)</i> , 2001, performance, Montréal.....	48
1.17	Rachel Echenberg, <i>STILL (From Within to Without)</i> , 2001, performance, Montréal.....	48
1.18	Rachel Echenberg, <i>STILL (From Within to Without)</i> , 2001, performance, Montréal.....	48
1.19	Massimo Guerrera, <i>Darboral (Transposition de 33 pieds carrés)</i> , 2001, performance, Place Gérard-Godin au métro Mont-Royal, Montréal.....	49
1.20	Massimo Guerrera, <i>Darboral (Transposition de 33 pieds carrés)</i> , 2001, performance, Place Gérard-Godin au métro Mont-Royal, Montréal.....	49
2.1	SYN, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , 2001, intervention, sous l'échangeur Turcot, Montréal. Photo : © Guy L'Heureux.....	78
2.2	SYN, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , 2001, intervention, aéroport Dorval, Montréal. Photo : © Guy L'Heureux.....	79
2.3	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 1</i> , 2002, intervention, Hull.....	80
2.4	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 1</i> , 2002, intervention, Hull.....	80
2.5	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 2</i> , 2006, intervention, Montréal.....	81
2.6	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 3</i> , 2007, intervention, Paris.....	81
2.7	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 4</i> , 2008, intervention, Montréal.....	82

2.8	SYN, <i>Hypothèses d'insertions 5-Conversation sur la ville</i> , 2008, intervention, Montréal.....	82
2.9	Jean-François Prost, <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i> , 2002, intervention.....	83
2.10	Jean-François Prost, <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i> , 2002, intervention.....	83
2.11	Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, <i>Co-habitation hors-champs</i> , 2002, intervention, Montréal.....	84
2.12	Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, <i>Co-habitation hors-champs</i> , 2002, intervention, Montréal.....	84
2.13	Michel de Broin, <i>Trou</i> , 2002, intervention, Montréal.....	85
2.14	Michel de Broin, <i>Trou</i> , 2002, intervention, Montréal.....	85
2.15	Michel de Broin, <i>Trou</i> , 2002, intervention, Montréal.....	85
3.1	Mathieu Beauséjour, <i>Survival Virus de survie</i> , 1991-1999, intervention, collection du Musée national des beaux-arts du Québec.....	122
3.2	Mathieu Beauséjour, <i>Survival Virus de survie</i> , 1991-1999, intervention, collection du Musée national des beaux-arts du Québec.....	123
3.3	Mathieu Beauséjour, <i>Memes</i> , 1999, encre sur papier vélin, Clark, Montréal, collection du Musée national des beaux-arts du Québec	124
3.4	Mathieu Beauséjour, <i>Memes</i> , 1999, encre sur papier vélin, Clark, Montréal, collection du Musée national des beaux-arts du Québec	124
3.5	Mathieu Beauséjour, <i>Spare Some Social Change</i> , 2001, installation, Skol, Montréal.....	125
3.6	Mathieu Beauséjour, <i>Spare Some Social Change</i> , 2001, installation, Skol, Montréal.....	125

3.7	Mathieu Beauséjour, <i>Spare Some Social Change</i> , 2001, installation, Skol, Montréal.....	125
3.8	Mathieu Beauséjour, <i>Spare Some Social Change</i> , 2001, installation, Skol, Montréal.....	125
3.9	Mathieu Beauséjour, <i>Filth</i> , 2007, installation, Ottawa.....	125
3.10	Mathieu Beauséjour, <i>Filth</i> , 2007, installation, Ottawa.....	125

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif principal de reconsidérer les enjeux théoriques et pratiques de l'art relationnel en ciblant la question de la relation et en l'analysant en lien avec les réseaux d'échanges à la base de la société contemporaine : l'espace de la ville et l'espace de l'économie.

Dans un premier temps, nous abordons des pratiques qui réintroduisent des situations d'échanges conviviales et engagées dans la ville contemporaine. Ce faisant, les artistes problématiseraient la généralisation des transactions économiques et la solitude qui définissent l'expérience urbaine actuelle et permettraient l'ouverture d'espaces où le lien social serait (ré)activé. Dans un deuxième temps, nous analysons des œuvres qui reposent sur l'aménagement d'espaces interstitiels où sont testés de nouveaux usages de l'espace. En détournant ce qui définit la ville et en y réintégrant des situations d'échanges inédites, ces tactiques résisteraient à la spectacularisation de la ville surmoderne. Dans un troisième temps nous étudions un cas de figure unique où l'artiste s'immisce dans le réseau des relations économiques pour en subvertir le fonctionnement dans le but de pervertir et d'anticiper sa destruction. Plus encore, il s'agirait de réintroduire du *dissensus* et de l'indécidabilité dans l'espace de l'économie pour résister au consensus et à la surdétermination de l'expérience contemporaine.

En définissant les pratiques relationnelles comme des tactiques de résistance, nous démontrons que les enjeux des œuvres se situent au-delà des principes d'utopie et de consensus auxquels Nicolas Bourriaud a rattaché toute la question de l'art relationnel. Nous contribuons également à clarifier ce que nous entendons par « art relationnel » au Québec. Notre étude se fonde sur l'analyse d'œuvres d'artistes québécois où s'exprime de manière particulièrement significative un rapport au réseau d'échanges comme le démontrent les œuvres de Devora Neumark, Massimo Guerrera, Rachel Echenberg, SYN, Jean-François Prost, Michel de Broin et Mathieu Beauséjour. Pour la plupart, ces artistes ont été considérés comme des exemples forts des pratiques relationnelles au Québec.

Mots clés :

Art au Québec, art relationnel, art et ville, art et économie, réseau d'échange, don, tactique, résistance.

INTRODUCTION

À l'origine de ce projet, il y avait un désir de reconsidérer les discours sur l'art relationnel en regard d'œuvres d'artistes québécois dans le but de relativiser l'importance accordée à certaines théories particulièrement estimées au Québec et de proposer un cadre théorique mieux adapté pour concevoir la spécificité de ces pratiques. Nos recherches nous ont permis d'identifier la question du réseau comme étant fondamentale pour repenser les enjeux des œuvres : ces pratiques seraient qualifiées de relationnelles parce qu'elles s'immisceraient à même les réseaux d'échanges sur lesquels se fondent la société contemporaine, qu'elles problématiseraient. Plus encore, en proposant des situations d'échanges alternatives – le don et la tactique – les artistes chercheraient à remettre en question la société contemporaine en travaillant à même les réseaux de relations : la ville et l'économie. Ce mémoire s'est construit autour de cette hypothèse. Il s'agira ici de reconsidérer les enjeux théoriques et pratiques de l'art relationnel en ciblant la question de la relation et en l'analysant en lien avec les réseaux d'échanges que sont l'espace de la ville et l'espace de l'économie. Notre étude permettra ainsi de dissocier l'art relationnel des notions de consensus et d'utopie qui lui sont généralement associées et de clarifier ce qui est entendu par « art relationnel » au Québec.

La conception de l'art relationnel qui prévaut dans la littérature critique est largement redevable à l'ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998)¹ de Nicolas Bourriaud. Bien que d'autres aient abordé ce type de pratiques, notamment Suzanne Lacy aux États-Unis avec *Mapping the Terrain : New Genre Public Art* (1995)² et Marie Fraser au Québec dans le cadre de la publication du catalogue *Sur l'expérience de la ville* (1999)³, l'ouvrage⁴ de

¹ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001 [1998].

² Suzanne LACY (dir.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.

Bourriaud semble avoir marqué plus que tout autre l'univers critique. Selon l'auteur, le propre de l'art des années 1990 se situe au niveau de la relation qui est à la fois le sujet de l'œuvre, sa forme et le fondement de l'expérience esthétique. L'art relationnel se définirait comme : « [...] une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être ensemble [...] »⁵. Plus encore, il s'agit de « pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif. »⁶ Par comparaison, l'esthétique relationnelle réfère à une « [théorie] esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent. »⁷

L'élaboration de cette théorie esthétique viserait à dissiper le malentendu dont ont été victimes les pratiques artistiques de la fin du siècle dernier et qui serait lié à un déficit théorique. L'objectif serait donc de pallier à ce déficit en identifiant le contexte d'émergence et la spécificité de l'art relationnel contemporain. Malgré ce postulat, Bourriaud tenterait de mettre en place un cadre théorique devant permettre de légitimer la pratique de certains artistes ainsi que son propre commissariat. Comme nous l'avons démontré ailleurs⁸, la publication de son ouvrage serait intimement liée à la réception critique de son exposition

³ Marie FRASER, Diane GOUGEON et Marie PERREAULT (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999.

⁴ *Esthétique relationnelle* est un recueil de textes parus dans la revue *Documents sur l'art*, cofondée en 1992 par Bourriaud, et dans divers catalogues d'exposition.

⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Op.cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 117

⁷ *Ibidem.*

⁸ Nous référons ici à une communication présentée dans le cadre du colloque *Écrire entre les lignes* organisé par les étudiant(e)s des cycles supérieurs du département d'histoire de l'art de l'université Concordia (27 et 28 mars 2009, Montréal). Notre présentation, intitulée « *Traffic* : étude critique de la contingence entourant la publication de l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud ou l'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud : une impasse théorique. », visait à remettre en contexte la parution de *Esthétique relationnelle* afin de clarifier la nature de l'ambiguïté qui réside autour du discours de Bourriaud.

Traffic (1996)⁹ à laquelle ont participées certaines des figures phares de l'art relationnel, à l'instar de Philippe Parreno, Carsten Höller et Pierre Huyghe. La majorité des comptes rendus d'exposition et des critiques écrites dans la contingence de l'événement soulignaient le fait que la relation, qui se voulait centrale, était la grande absente de l'événement. Face à l'incompréhension du public et des critiques face aux œuvres présentées, Bourriaud aurait voulu clarifier ce qu'il entendait par art relationnel, défendre les artistes exposés, de même que sa propre posture de commissaire. La publication d'*Esthétique relationnelle* ne serait donc pas étrangère à la réception critique de *Traffic*.

La nouveauté des œuvres relationnelles des années 1990, par rapport à celles des avant-gardes, reposerait sur la nature du projet social qui les sous-tend : contrairement à l'utopie d'un programme global et englobant véhiculé par les œuvres modernes, les propositions des artistes de la fin du 20^{ème} siècle s'apparenteraient davantage à des « modèles de socialité »¹⁰, voire à des « micro-utopies quotidiennes »¹¹ :

[l'art] devait préparer ou annoncer un monde futur : il modélise aujourd'hui des univers possibles. [...] En d'autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles à l'intérieur du réel existant [...].¹²

Ces « modes d'existences » proposés par les artistes seraient en réaction directe face à la régression du lien social observée dans la société de consommation contemporaine. C'est précisément ce qui justifierait le fait que « la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles »¹³.

⁹ L'exposition *Traffic* eut lieu du 26 janvier au 24 mars 1996 au CAPC de Bordeaux.

¹⁰ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

En fait, *Esthétique relationnelle* repose sur la pensée d'auteurs qui, à l'instar de Guy Debord¹⁴, Louis Althusser¹⁵, Félix Guattari¹⁶ et Karl Marx¹⁷, ont pensé les limites sociales du capitalisme. Plus spécifiquement, Bourriaud qualifie la société d'aujourd'hui de « société des figurants », une référence directe à *La Société du spectacle* (1967). Pour Debord, « [le] spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images »¹⁸. La « société du spectacle » renvoi à une société aliénée où les relations sociales seraient instrumentalisées et le lien social réifié. Selon Bourriaud, nous assisterions aujourd'hui à l'apogée du projet moderne dénoncé par Debord : le lien social serait devenu un « artéfact standardisé »¹⁹ et la relation serait réduite aux seuls endroits prévus à cet effet où elle serait « consommée ». C'est en réaction à ce contexte, où la (sur)consommation et la régression du lien social tendent à faire système, que se développerait la démarche des artistes relationnels actuels. En effet, l'art relationnel aurait pour objectif de proposer des modalités d'échanges qui « [favorisent] un commerce interhumain différent des 'zones de communications' qui nous sont imposée »²⁰ et de créer « des espaces libres et des durées dont le rythme s'oppose à celles de la vie quotidienne »²¹. C'est en ceci que l'œuvre se présente comme un « interstice social ». Rappelons que chez Marx, l'interstice réfère à des « communautés d'échanges » en marge du système

¹⁴ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].

¹⁵ Louis ALTHUSSER, *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Édition posthume d'œuvres de Louis Althusser », vol. 2, 1999.

¹⁶ Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989. et *Idem.*, *Chaosmose*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1992.

¹⁷ Bourriaud ne réfère à aucun ouvrage spécifique de Marx mais les auteurs sur lesquels il appuie sa pensée ont tous une affiliation plus ou moins directe avec le marxisme. De plus, il lui emprunte certains concepts, notamment celui d'interstice. À ce sujet, voir Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 16-17.

¹⁸ Guy DEBORD, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁹ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.* p. 16.

²¹ *Ibidem.*

capitaliste.²² L'interstice social, une notion reprise par Bourriaud, désigne des modèles de socialité distincts de ceux imposés par le système dominant.²³ La relation en jeu dans les pratiques actuelles dépasserait donc la simple question des rapports intimes. Elle serait profondément ancrée dans les échanges sociaux.

La première œuvre discutée par Bourriaud est de Rikrit Tiravanija, artiste qui deviendra la figure phare de l'art relationnel. Il s'agit d'un repas orchestré par l'artiste, préparé par sa galeriste et partagé avec les convives lors du vernissage. Les traces de ce partage de nourriture seront par la suite exposées.²⁴ Sont également mentionnées les performances de Vanessa Beecroft²⁵; les tentatives de Carsten Höller de « [récréer] la formule chimique des molécules sécrétées par le cerveau humain dans l'état amoureux [...] »²⁶; et l'exposition d'un coffre-fort volé par Maurizio Cattelan²⁷. Outre l'apparente asymétrie des œuvres exemplifiées, ce qui est surtout reproché à Bourriaud concerne sa définition de la relation, réduite à la convivialité; la dimension « démocratique » des œuvres relationnelles; ainsi que l'idée d'un art fondé sur le désir des artistes de contrer la régression du lien social.²⁸ D'autres

²² Nous reprenons ici la définition donnée par Bourriaud. *Ibid.*, p. 14.

²³ Nous sommes consciente qu'il peut paraître ambiguë de réfuter un auteur par ces propres termes mais cette confusion est intrinsèque et inhérente à *Esthétique relationnelle* : il est donc laborieux d'y échapper. Notre objectif est de retenir certains éléments qui peuvent nous permettre de saisir l'essence des pratiques relationnelles québécoises.

²⁴ Notons que Bourriaud ne nomme pas explicitement les œuvres auxquelles il fait référence dans la première partie de son livre. Il en donne seulement une description sommaire. Nous déduisons que l'intervention de Tiravanija dont il traite est *Untitled (STILL)* (1992) qui a eu lieu à la galerie 303 de New-York et pour laquelle il s'agissait de préparer un pad thaï, un plat de cuisine thaïlandais. L'initiative a également été répétée à cette même galerie en 1996.

²⁵ L'œuvre à laquelle fait référence Bourriaud est probablement *Vb02*, qui eut lieu à la Galerie Facsimile de Milan en 1994.

²⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 8. Nous n'avons pas retrouvé le titre de cette œuvre.

²⁷ Il s'agit de l'œuvre *Broken safe* présentée à la Galerie Emmanuel Perrotin en 1996.

avant nous ont su analyser les enjeux d'une telle approche.²⁹ Nous ne nous y attarderons pas. Nous souhaitons, pour notre part, reconsidérer les enjeux de l'art relationnel en proposant un cadre théorique toujours basé sur la relation mais en l'envisageant à partir du réseau. L'intérêt d'*Esthétique relationnelle* relève de la spécificité avec laquelle la relation est identifiée comme un aspect réel et proliférant des pratiques artistiques actuelles. Malgré la pertinence de cette démarche, nous croyons que l'enjeu des œuvres relationnelles de la fin des années 1990 et au début des années 2000 dépasse les principes d'une esthétique relationnelle.

Il importe de se questionner sur le statut de la relation. Chez Bourriaud, la relation serait générée par un dispositif faisant partie intégrante des œuvres, elles-mêmes décrites comme la « production de formes relationnelles : agglomérations d'individus autour d'objets artistiques en situation »³⁰, « des moments de socialité »³¹ ou « des objets producteurs de socialité »³². La relation serait donc à la fois ce qui est produit dans le cadre d'une expérience esthétique et le thème principal des œuvres. Pourtant, certaines pratiques problématiseraient la sphère relationnelle d'une toute autre manière en s'immergeant à même les réseaux de relations. La dimension « relationnelle » relèverait moins du rapport spectateur/œuvre nécessaire pour activer un dispositif artistique que du « lieu » même de l'œuvre, en ce sens que les œuvres se situeraient à l'intérieur des relations sociales. La relation ne serait donc pas postérieure à

²⁸ À ce sujet, voir notamment : Claire BISHOP, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110, octobre 2004, p. 51-79; Anthony DOWNEY, « Towards a Politics of (Relational) Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, n° 3, mai 2007, p. 267-275; Stewart MARTIN, « Critique of Relational Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, n° 4, juillet 2007, p. 369-386; Julia SVETLICHNAJA, *Relational Paradise as a Delusional Democracy- a Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics*, travail présenté dans le cadre du colloque *Art and Politics* organisé par le BISA (Université de St Andrews, St Andrews, Écosse, 19-21 décembre 2005), 22 p. [En ligne]. http://www.wmin.ac.uk/sshl/docs/jvs_relationalparadise.doc; ainsi que Tristan TRÉMEAU, « Post-post politique? », *ETC.*, n° 77, printemps 2007, p. 39-41.

²⁹ Nous pensons notamment à Véronique Leblanc qui a consacré son mémoire à la notion de relation dans les pratiques relationnelles contemporaines. Véronique LEBLANC, « La relation comme espace de la négociation entre soi et l'autre : Étude des pratiques relationnelles », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2009.

³⁰ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

³² *Ibidem.*

l'expérience artistique. Au contraire. L'art serait d'abord relationnel parce qu'il s'introduirait dans les réseaux d'échanges sur lesquels se fondent la société contemporaine. L'enjeu de ce mémoire se situe à l'intérieur de cette problématique de la relation en lien avec l'idée de réseau qui permettrait de penser l'espace contemporain comme l'ensemble des échanges qui s'y jouent et par lesquels se fait le passage de l'individuel au collectif. Bourriaud effleure cette question dans son ouvrage *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi* (1999)³³, lorsqu'il parle du « [passage] de l'*in situ* à l'*in socius* »³⁴, sans toutefois l'approfondir. Cet aspect de la création actuelle nous apparaît essentiel pour saisir les enjeux d'un art relationnel.

De plus, la question de l'espace, complètement évacuée chez Bourriaud, serait fondamentale pour concevoir les pratiques relationnelles actuelles. En effet, comme l'ont soulevés des auteurs comme Marie Fraser et Miwon Kwon qui se sont intéressées à l'art d'intervention contemporain, la compréhension de ces œuvres passe par leur rapport à l'espace qui dépasserait la simple dimension physique du site : il toucherait davantage à sa dimension « socio-politique ».³⁵ À ce sujet, Fraser écrit :

Les artistes cherchent à établir une relation critique avec le lieu, au-delà de l'objet de sa monumentalisation, qui tient compte à la fois du public et du contexte socio-politique que représente la ville ou la sphère publique. [...] La question du contexte est ainsi appelée à se complexifier par rapport à ce qu'on a nommé, il y a quelques décennies déjà, des pratiques *in situ*, *site-specific*, ou encore d'intégration qui tendent vers une adéquation physique de l'œuvre et du site. Si on peut encore en appeler à ces notions pour qualifier cette relation, on ne peut plus s'en tenir ou se restreindre exclusivement à déterminer les paramètres par lesquelles une œuvre s'inscrit dans un lieu, mais considérer également les questions que l'œuvre soulève en relation avec ce lieu.³⁶

³³ Nicolas BOURRIAUD, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ Cette question a été abordée par Véronique Leblanc dans son mémoire « La relation comme espace de la négociation entre soi et l'autre : Étude des pratiques relationnelles », plus précisément aux pages 29 à 37 où elle aborde la nécessité d'analyser les pratiques relationnelles en dehors de la notion d'*in situ* qui lui a été jusqu'alors associée.

³⁶ Marie FRASER, « Sur l'expérience de la ville », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, *Op. cit.*, p. 13.

Les questions soulevées par de telles œuvres concerneraient spécifiquement la nature des échanges sociaux qui définirait les espaces investis par les artistes. En effet, l'espace serait aujourd'hui conçu comme l'ensemble des relations qui s'y forment et qui lient les individus entre eux. L'espace contemporain s'assimilerait donc davantage à un réseau déterritorialisé, qu'à un site géographiquement situable. Dans ce contexte, la logique qui motive les échanges aurait un impact considérable sur l'expérience de l'espace. De manière similaire, l'aménagement de l'espace influencerait les relations qui y prennent forme. Il y aurait donc un lien étroit entre l'expérience de l'espace et la société contemporaine puisque la société se fonderait précisément sur ces réseaux d'échanges. Alors que les œuvres exemplaires de l'esthétique relationnelle prennent exclusivement place dans le musée ou la galerie, certaines œuvres problématiseraient ce lien entre l'espace et la société contemporaine en s'immisçant directement dans les réseaux où se jouent les relations sociales au quotidien : la ville et l'économie.

Symétriquement, l'enjeu des pratiques relationnelles relèverait moins de la convivialité générée dans le cadre de l'expérience esthétique que de la manière dont elles interrogeraient la société contemporaine en s'introduisant à même ces réseaux sociaux. Nous verrons qu'à l'instar de Bourriaud, l'intérêt des artistes contemporains pour la question de la relation n'est pas étranger au contexte socio-économique actuel. En effet, le capitalisme, en tant que logique sociale³⁷ basée sur la recherche de profit et la privatisation des moyens de production et d'échange³⁸, serait aujourd'hui généralisé à l'ensemble des sphères d'activités et des espaces.³⁹ Les échanges sociaux seraient réduits à l'idée de rentabilité. La société, définie comme la somme de ces actes de socialisation⁴⁰, serait donc déterminée par la prédominance des transactions économiques, ce qui aurait un impact considérable sur le lien social. Dans ce

³⁷ Nous empruntons cette définition du capitalisme à Michel Beaud que nous aborderons plus en détail dans le troisième chapitre. Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Paris, Seuil, coll. « Points. Économie E18 », 2000 (1980).

³⁸ « Capitalisme », In *Le petit Larousse illustré 2007*, sous la direction d'Isabelle Jeuge-Maymart, Paris, Larousse, 2006, p. 201.

³⁹ Nous développerons cette idée dans le troisième chapitre.

⁴⁰ Nous reprenons cette définition de la société à Georg Simmel telle que présentée dans « La philosophie de l'argent », Paris, PUF, coll. : « Sociologies », 1987 [1900], p. 191-192.

contexte, la notion de résistance, qui désigne la position critique des artistes par rapport à la société contemporaine, serait fondamentale pour aborder l'art relationnel. Conséquemment, l'hypothèse au centre de la réflexion de Bourriaud selon laquelle l'art relationnel constituerait un ensemble d'« utopies de proximité »⁴¹ qui véhiculerait un « programme angélique »⁴² et l'idée que « [par] de menus services rendus, l'artiste comble les failles du lien social »⁴³ n'est plus viable car elle ne rendrait pas la complexité des œuvres. Comme nous tenterons de le démontrer, les pratiques relationnelles s'inscriraient plutôt dans un esprit de résistance, voire de subversion.

La dimension subversive des œuvres s'exprimerait par une volonté des artistes de proposer des modalités d'échanges distinctes de celles assumées et encouragées par la société contemporaine. En ceci, elle résisterait à la logique capitaliste qui motive les échanges sociaux et qui serait à la base de la régression du lien social. C'est pour cette raison que ce mémoire analyse l'infiltration des artistes dans la ville et l'économie, des réseaux omniprésents dans la vie de tous les jours et définis en fonction de la nature des échanges. Il s'agirait pour les artistes de proposer des situations inédites dans le but de mettre à jour des potentialités autres. Les œuvres permettraient ainsi l'ouverture d'interstices sociaux, c'est-à-dire d'espaces où la relation sociale peut prendre forme. Nous reprenons ce concept d'interstice social à Bourriaud chez qui il désigne un espace exempt de la logique capitaliste. Dans le cas des œuvres qui nous intéressent, l'interstice social s'actualiserait par les modalités d'échanges proposés par les artistes dont la nature se distingue des transactions économiques prédominant dans les réseaux investis.

Notre recherche est basée sur des pratiques qui investissent des réseaux où les échanges sociaux se concrétisent: la ville et l'économie. Ces espaces sont à entendre en termes de réseaux puisqu'ils sont définis par les relations qui s'y jouent. Nous étudierons la manière dont les œuvres relationnelles détournent les codes inhérents au fonctionnement de ces

⁴¹ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ *Ibidem.*

réseaux en proposant des modalités d'échanges qui résistent à la logique économique dominante. Nous verrons que ce faisant, les artistes soulignent la généralisation des transactions économiques au profit d'autres types d'échanges sociaux. Plus précisément, ils questionneraient l'impact de ces « relations d'argent »⁴⁴ comme fondements de la société contemporaine et des principaux réseaux par lesquels elle se fonde. Nous nous sommes exclusivement concentrée sur des exemples québécois. Sans parler d'une spécificité ni prétendre à l'exhaustivité, cette dimension critique de l'art relationnel serait particulièrement vivant au Québec, comme le démontre les pratiques de Devora Neumark, de Massimo Guerrera, de Rachel Echenberg, de SYN, de Jean-François Prost, de Michel de Broin et de Mathieu Beauséjour.

Le premier chapitre sera consacré à la question du lien social dans la ville contemporaine. Nous aborderons des performances qui prennent place dans des lieux de passages. Dans ces cas précis, les artistes sont intimement engagés dans une expérience artistique basée sur le partage et la convivialité. Nous nous intéressons à la dynamique soulevée entre les sites investis et l'espace ouvert par l'œuvre. Ces espaces seront respectivement abordés à partir des notions de non-lieu et de lieu développées par Marc Augé dans *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). L'approche anthropologique d'Augé nous permettra de saisir le rapport essentiel entre la logique qui motive des échanges sociaux, la nature des relations sociales, ainsi que l'expérience de l'espace. Les lieux de passages (non-lieux) seront traités comme une métonymie de la ville contemporaine, conçue comme un espace où se concentrent les transactions marchandes au profit d'autres types d'échanges. Nous verrons qu'historiquement, il existe un lien significatif entre la ville, le capitalisme et la régression du lien social. Cet aspect de notre réflexion s'appuie sur *La société du spectacle* (1967) de Guy Debord et *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience* (1990) d'Harold Chorney. Dans ce contexte, l'objectif des artistes serait d'ouvrir des espaces conviviaux où les échanges échapperaient à la logique économique de la ville. Ces échanges seraient comparables au don, un acte social engageant qui s'oppose à la transaction économique. Nous emprunterons cette définition du don à Jacques Godbout qui la développe

⁴⁴ L'expression est empruntée à Michel Beaud. Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000, Op. cit.*, p. 385.

dans ces ouvrages *L'esprit du don* (1992) et *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus* (2000). Les œuvres *S(us)taining* (1996), *Présence* (1997), *L'art de la conversation* (2000) et *She Loves Me Not, She Loves Me* (2001) de Devora Neumark; *Darboral* (2000-) de Massimo Guerrera; et *STILL (From Within to Without)* (2001) de Rachel Echenberg seront analysées.

Le deuxième chapitre abordera également la ville contemporaine mais à partir de la question des usages de l'espace. Les pratiques artistiques qui y seront étudiées reposent quant à elles sur l'aménagement de sites abandonnés ou sous-utilisés du territoire urbain. Le désir des artistes de s'infiltrer dans les failles de l'urbanisation s'inscrirait dans une démarche anti-spectaculaire s'exprimant notamment par le biais d'expériences contrastant avec l'esthétisation, la surdétermination et la solitude de la ville surmoderne⁴⁵. La nature des espaces investis participerait de cet esprit subversif par le potentiel, l'indétermination et le vide qui s'y rattachent. Nous verrons que la manière dont l'espace est aménagé a un impact sur son statut par rapport à la ville et sa dimension relationnelle. Nous nous référerons au concept d'interstice, emprunté à Pascal Nicolas-Le Strat dans son article « Multiplicité interstitielle » (2008) pour concevoir le rapport du terrain vague à l'espace urbain. Nous emprunterons également à Michel Foucault la notion d'hétérotopie pour saisir la dimension sociale de cette tension. Les interventions *Hypothèses d'amarrages* (2001), *Hypothèses d'insertions* (2002-2008) et *Conversations sur la ville* (2008) de l'atelier d'exploration urbaine SYN; *Inflexions des usages : 60 stations dans la ville générique* (2002) de Jean-François Prost et *Co-habitation hors champs* (2002) né d'une collaboration de Prost et de Marie-Suzanne Désilets; et *Trou* (2002) de Michel de Broin seront analysées en fonction du détournement qu'elles opèrent par rapport aux codes de la ville. Elles seront associées à la tactique qui, chez Michel de Certeau, réfère à une « manière de faire avec » subversive, s'immisçant dans les failles du système et échappant à toute forme de pouvoir.

⁴⁵ Nous reprenons le terme « surmoderne » à Marc Augé. À ce sujet, voir Marc AUGÉ., *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

Finalement, le troisième chapitre étudie la question de l'économie par le biais d'un cas de figure unique au Québec mais néanmoins significatif des enjeux d'un art relationnel contemporain : *Survival Virus de survie* (1991-1999) de Mathieu Beauséjour. Dans ce cas, l'artiste s'est infiltré illégalement dans le système monétaire canadien avec l'objectif affirmé de le pervertir. Nous aborderons le lien étroit entre le système monétaire, le système économique, la société et le capitalisme en nous appuyant notamment sur la *Philosophie de l'argent* (1900) de Georg Simmel, *Le capital* (1867) de Karl Marx et *l'Histoire du capitalisme de 1500 à 2000* (2000) de Michel Beaud. Nous nous intéresserons à la forme du capitalisme actuel et à ces principales caractéristiques, notamment au niveau de son impact sur le lien social. Nous verrons, à la suite de Félix Guattari, que la généralisation du capitalisme et sa déterritorialisation entraîneraient une intrusion au niveau des sphères les plus privées de l'existence. À partir du concept de « cité par projet » proposé par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur *Nouvel esprit du capitalisme* (1999) nous d'aborderons la question des rapports sociaux tels qu'ils se présentent dans la société capitaliste contemporaine. L'image du réseau nous permettra de saisir le statut et la nature de ces relations. Nous analyserons l'intervention de Beauséjour en regard de la notion de résistance, telle que développée par Michel Foucault.

La question de la relation au cœur des pratiques relationnelles est infiniment plus riche qu'il n'en paraît. Elle dépasse la simple idée de convivialité et de consensus qui lui fut trop souvent associées. L'idée du réseau à la base de notre approche devrait permettre de souligner toute cette complexité et de concevoir adéquatement le rapport de ces œuvres à la ville, à l'économie et plus largement à la société, dans laquelle elles prennent forme.

CHAPITRE 1 :

LES PRATIQUES RELATIONNELLES ET LA (RÉ)ACTIVATION DU LIEN SOCIAL

Ce chapitre est consacré à des performances qui reposent sur le partage d'une expérience conviviale dans la ville contemporaine. Notre réflexion s'inspire de *Présence* (1997)¹ de Devora Neumark. Durant sept semaines, l'artiste s'installe temporairement dans divers espaces publics où elle se crochète une enveloppe corporelle à partir du modèle de la kippa juive.² Elle change de couleur de fil lorsque des gens l'interpellent, passant du jaune (solitude) au mauve (relation).³ Au sujet des sites⁴ investis par l'artiste, Marie Fraser écrit : « [ces] espaces publics représentent des points aveugles dans la cité, qui se caractériseraient par l'idée de transit et de mouvement, par le déplacement des gens. Des lieux sans essence où

¹ Cette performance nomade s'inscrit dans le cadre de *Sur l'expérience de la ville*, un événement mis sur pied pour le 25^{ème} anniversaire de la galerie Optica avec la participation des commissaires Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault. Du 29 août au 15 décembre 1997, des interventions en milieu urbain et des conférences abordant la question du rôle de l'artiste dans la ville étaient proposées. *Présence* se déroula du 2 septembre au 25 octobre.

² Notons que dans la communauté juive de laquelle est issue l'artiste, la kippa est traditionnellement conçue par les femmes mais est portée par les hommes.

³ Pour la durée de l'intervention, Neumark s'installe sur un banc portatif et elle crochète du mardi au samedi, de 9 heures à 14 heures dans sept endroits différents, à raison d'un site par semaine. L'artiste se pose disponible à rencontrer les passants, avertis ou non de la nature artistique de son action. Une annonce était publiée chaque samedi dans le quotidien montréalais *Le Devoir* pour aviser les intéressés et les curieux du site investi par l'artiste au cours de la semaine suivante.

⁴ Neumark crocheta successivement à la plaza du Musée d'art contemporain de Montréal, devant la bibliothèque de l'Université Concordia (McConnell Building), à la station de métro Snowdon, au pied du Mont-Royal, au terminus d'autobus voyageur (au coin des rues Berri et de Maisonneuve), au marché Atwater et finalement au 6846, rue Saint-Denis (appartement privé).

on ne s'arrête jamais [...]. »⁵ Dans la ville contemporaine, ces espaces aménagés pour faciliter le mouvement des gens auraient remplacé les lieux de rencontre. Selon notre hypothèse, cette transformation majeure de l'espace urbain serait symptomatique de la prédominance de la fonction économique de la ville contemporaine, ce que souligneraient les pratiques relationnelles comme celle de Devora Neumark. Nous nous intéresserons à la manière dont ces performances ouvrent des zones de convivialité dans des espaces caractérisés par le mouvement et la solitude en y réintroduisant des situations d'échanges dont la nature se distinguerait des transactions économiques qui s'y jouent habituellement. Ce faisant, les pratiques relationnelles créeraient une tension fondamentale au niveau des relations sociales entre l'espace ouvert lors de l'expérience artistique et l'espace urbain. L'enjeu de ces pratiques reposerait sur cette dynamique. L'objectif de ce chapitre est de démontrer que l'intervention de l'artiste dans la ville contemporaine viserait précisément à résister à la logique économique en proposant des échanges conviviaux et engageants.

Nous emprunterons notre conception de l'espace à l'anthropologue Marc Augé. Plus précisément, nous reprendrons ses concepts de lieu et de non-lieu développés dans *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992)⁶. La distinction entre ces notions repose sur la logique qui motive les relations entre les individus. Les lieux de passages investis par les artistes et les zones de convivialité ouvertes lors de l'expérience artistique seront respectivement abordés en termes de non-lieu – caractérisé par la surconsommation et de la solitude – et de lieu – lié à l'idée de communauté et de tradition. Nous verrons, à la suite de Guy Debord et sa *Société du spectacle* (1969)⁷ mais aussi de George Simmel, de Ferdinand Tönnies et de Louis Wirth, dont la pensée a été abordée par Harold Chorney dans

⁵ Marie FRASER, « Sur l'expérience de la ville », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, sous la direction de Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999, p. 35.

⁶ Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

⁷ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].

son ouvrage *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience* (1990)⁸, que la solitude au cœur de la notion de non-lieu est une conséquence directe de la généralisation des transactions économiques ayant pris le relais des autres types d'échanges sociaux. Cette régression du lien social serait particulièrement prégnante dans la ville contemporaine qui se définirait principalement comme un espace économique. Finalement, nous aborderons les œuvres relationnelles en termes de don, un concept qui permet de penser un système d'échange distinct du marché et qui alimente le lien social. Nous reprendrons la définition du don de Jacques Godbout qui développe sa pensée dans *L'esprit du don* (1992)⁹ et *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus* (2000)¹⁰.

1.1 Présentation du corpus : Devora Neumark, Massimo Guerrera et Rachel Echenberg

En 1996, Devora Neumark réalise *S(us)taining* (fig. 1.1 et 1.2), une performance visant à commémorer la perte de sa maison détruite un an plus tôt suite à un incendie criminel.¹¹ Pour l'occasion, l'artiste, entièrement vêtue de blanc, pèle des betteraves sur le trottoir en face de son ancienne demeure. Elle partage ses souvenirs avec les gens qui s'arrêtent et racontent à leur tour leur version des événements. Un an plus tard, Neumark s'installe dans divers lieux de passages de la ville pour se crocheter une enveloppe corporelle marquée par la solitude et la relation. Surpris par le caractère inhabituel de son geste, des passants la questionnent sur les raisons de cette *Présence*¹² (fig. 1.3 à 1.5). Avec *L'art de la conversation* (2000) (fig. 1.6 et 1.7), Neumark investit cette fois un espace laissé vacant à la sortie d'un métro qu'elle

⁸ Harold CHORNEY, *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience*, Scarborough (Ont.), Nelson Canada, 1990.

⁹ Jacques T. GODBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992.

¹⁰ Jacques T. GODBOUT, *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus*, Montréal, Boréal; Paris, La découverte, 2000.

¹¹ *S(us)taining* est une initiative indépendante. L'ancien appartement de Neumark se trouvait sur la rue Notre-Dame à Montréal. Son geste réfère entre autre au traditionnel bortsch préparé par sa grand-mère à laquelle l'artiste a rêvé la veille de la performance.

¹² L'enveloppe corporelle est empreinte des échanges qui ont pris forme au fil des semaines.

convertit en salle de séjour extérieure où elle accueille les citoyens qui souhaitent discuter avec elle.¹³ Finalement, dans le cadre de *She Loves Me Not, She Loves Me* (2001) (fig. 1.8 à 1.10), l'artiste effeuille des marguerites dans divers lieux publics de Montréal où elle interagit avec les citoyens.¹⁴ Au sujet de la démarche de Neumark, Marie Fraser écrit : « [l'étrangeté] du geste et sa durée, exécuté publiquement dans la rue et répété pendant des heures, surprennent les gens et incitent à la convivialité; les gens lui adressent la parole, leurs propres expériences, leurs souvenirs [...] »¹⁵ L'échange à la base de la démarche de Neumark est donc initié par l'étrangeté et repose sur un partage convivial de la parole.¹⁶

De son côté, Massimo Guerrera explore les échanges sociaux à partir d'un tout autre angle : à la parole préconisée par Neumark se substitue ici la question de la nourriture. André-Louis Paré remarque que cette thématique de la nourriture est présente chez Guerrera dès ses débuts et qu'elle joue le rôle de métaphore des échanges sociaux. Il évoque *Polyco inc.* (fig. 1.11), la compagnie fictive fondée par l'artiste en 1995 par le biais de laquelle sont proposées des structures d'échanges flexibles basées sur le rapport du corps à la nourriture :

¹³ L'intervention s'est déroulée dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre: Neuf interventions artistiques dans des espaces extérieurs à Montréal* initié par la Ville de Montréal. Durant les dix semaines qu'ont durées le projet, Neumark s'installe tous les mardis de midi à 16 hres aux angles des rues Ontario et Frontenac pour rencontrer les passants et discuter avec eux. Ces derniers étaient invités à participer en apportant des meubles et des objets personnels.

¹⁴ L'œuvre a été réalisée dans le cadre de *Gestes d'artistes*, un événement organisé en collaboration avec la Galerie Optica, sous le commissariat de Marie Fraser et Marie-Josée LaFortune ayant eu lieu à Montréal du 7 au 14 octobre 2001. Initialement, *Gestes d'artistes* devait se tenir à New-York mais les événements du 11 septembre 2001 ont obligés les organisateurs à transposer l'événement à Montréal. La performance de Neumark s'est déroulée les 12 et 13 octobre dans divers endroits de la ville : au 10, rue Ontario ouest, app. 706; à la « Cloche de la paix » située au Jardin Japonais du Jardin botanique de Montréal; au Parc Jarry, près de la sculpture *Caesura* (1991) réalisée par Linda Covit; au Parc Jean-Drapeau, près du chêne planté par la Ville en commémoration pour les victimes du 11 septembre; au pied du monument commémoratif *La réparation* (1998) réalisé par Francine Larivée situé dans le parc Marcellin-Wilson sur le boulevard Henri-Bourassa nord; et finalement, à la *Place de la paix* située sur le boulevard St-Laurent, au nord du boulevard René-Lévesque.

¹⁵ Marie FRASER, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole dans le travail de Devora Neumark », *Parachute*, n° 101, hiver 2001, p. 52.

¹⁶ Cette notion de surprise a été abordée par Marie Fraser pour saisir l'impact des interventions urbaines actuelles sur l'expérience des citoyens. Elle l'emprunte à Jean-Luc Nancy. À ce sujet, voir : Marie FRASER, « Sur l'expérience de la ville », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Op. cit. p. 20.

L'intérêt de la compagnie est simple, écrit Paré : questionner l'hygiène des corps par l'incorporation alimentaire. Le mot 'compagnie' vient du latin '*cum panis*' qui signifie 'partager le pain'. C'est d'ailleurs par cette philosophie du partage, originellement d'implication religieuse, que s'est développé l'esprit corporatif de *Polyco inc.*¹⁷

Le double sens du terme « compagnie » soulevé par *Polyco inc.* est essentiel pour notre réflexion : il souligne la volonté de Guerrera de s'approprier une structure essentiellement économique en y réintégrant des modalités d'échanges distinctes des transactions économiques qui s'y jouent habituellement. Nous retrouvons également ces considérations avec *La Cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestres* (1995-1997)¹⁸ (fig. 1.12 et 1.13), dans lequel cas un chariot contenant de la nourriture et des objets hétéroclites à échanger était transporté dans la ville, et *Porus* (1999-2004)¹⁹ (fig. 1.13), basé sur le partage d'objets ludiques qui prennent la forme d'accessoires portés par les convives ou de sculptures. Dans le même esprit, *Darboral* (2000-)²⁰ (fig. 1.14) est un véritable *work in progress* qui se veut une réflexion sur le principe de la maison comme extension du corps. Tout ce qui interagit avec ce corps-maison a un impact notoire sur le système et « [tout]

¹⁷ André-Louis PARÉ, « Massimo Guerrera: Galerie d'art Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal », *Parachute*, n° 96, octobre 1999, p. 74.

¹⁸ Il s'agit de la première intervention connue de l'artiste. Le projet, né d'une collaboration entre Massimo Guerrera, Patrick Bourque et Isabelle Chabot, a d'abord été initié en 1995. Il y eu trois sorties de la *Cantine* en 1995, deux en 1996 et une en 1997. Parallèlement, le projet *La Cantine : siège social temporaire*, aussi connu sous le titre de *Siège social temporaire I*, s'est déroulé dans les locaux de Dare-dare du 11 janvier au 16 février 1997.

¹⁹ Il y eu au moins quatre instances de *Porus* : *Porus ou 99 études empiriques sur l'étanchéité domestique instable* (1999) à la Galerie Leonard et Bina Ellen (Montréal); *Porus, les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous* (2001) au Centre des arts actuels SKOL (Montréal); *Porus, les parois semi-molles* (2003) à la Mercer Union Gallery (Toronto) et finalement; *Porus, et quelques espaces temps partageables* (2004) à la Galerie Joyce Yahouda (Montréal). *Porus, les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous* a été proposé dans le cadre de l'événement *Les commensaux* organisé en collaboration avec les commissaires Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. Mis sur pied par la galerie Skol qui a entièrement dédié sa programmation 2000-2001 aux interventions artistiques relationnelles, *Les commensaux* est assurément l'évènement le plus significatif de l'engouement pour l'art relationnel au Québec. Pour l'occasion, plus d'une dizaine de projets artistiques ont été retenus. De plus, le catalogue d'exposition demeure, sans contredit, un ouvrage de référence majeur de la question de l'art relationnel québécois.

²⁰ L'œuvre a été initiée en 2000 et a depuis été présentée dans divers contextes (galeries, musées, espace urbain) et sous diverses formes (installations, performances, photos).

apport des invités (humeurs, idées, savoirs, objets ou affection, par exemple) prend la valeur d'une nourriture. »²¹ Nous nous intéressons particulièrement aux moments où l'artiste active l'œuvre dans l'espace de la ville.

La démarche de Rachel Echenberg relève d'abord du corps et de ses limites testées dans l'espace public. À titre d'exemples, notons *12 Hours* (2001), qui indique le nombre d'heures durant lequel Echenberg est restée immobile à l'intersection de deux rues dans un quartier industriel²², et la *Blanket Serie* (2003-2004)²³, trois performances filmées montrant l'artiste couchée dans des contextes arides. L'œuvre que nous souhaitons analyser s'intitule *STILL (From Within to Without)* (2001)²⁴ (fig. 1.16 à 1.18). Echenberg donne rendez-vous à des gens dans le lieu public de leur choix, plus particulièrement des sites associés à leur parcours quotidien. Pour une durée variant entre quinze et trente minutes, ils partagent l'écoute des sons du corps de l'artiste.²⁵ Comme le suggère le titre de la performance, l'échange se déroule dans une relative fixité des corps, contrastant avec le rythme de la ville. Dans ce cas précis, l'expérience dépasse les limites du corps de l'artiste: elle touche aux frontières du corps *social*.

²¹ Musée national des beaux-arts du Québec, « Collections : quelques œuvres depuis 2000 », In *Musée national des beaux-arts du Québec*, [En ligne] <http://www.mnba.qc.ca>.

²² La performance eu lieu le 27 février 2001 entre 6 hres et 18 hres au coin des rues Saint-Viateur et de Gaspé et a été filmée.

²³ Pour la *Blanket Serie* l'artiste se couche dans trois contextes différents tout aussi arides les uns que les autres, mais qui lui fournissent une « couverture ». En effet, l'artiste se couche tantôt sur un banc public, tantôt sur le gazon ou encore sur le sable et se laisse recouvrir de neige, dans le cas de *Snow* (2003), de volatiles dans le cas de *Pigeons* (2004) et d'eau (marée) dans le cas de *Tides* (2004).

²⁴ *STILL* a été présenté dans le cadre de l'événement *Gestes d'artistes*. L'intervention s'est déroulée les 12 et 13 octobre 2001, entre 9 hres et 18 hres.

²⁵ L'écoute est rendue possible par les trous perforés dans les vêtements de l'artistes où était posé le stéthoscope à deux branches.

1.2 La question de la relation sociale dans l'espace de la ville contemporaine

Bien que les pratiques artistiques de Neumark, Guerrera et Echenberg soient distinctes, elles ont en commun une approche conviviale qui dénoterait une volonté commune de réactiver le lien social dans la ville contemporaine. Plus encore, il s'agirait pour les artistes de réintroduire des échanges dont la nature permettrait de contrevenir à la solitude caractéristique de l'expérience urbaine. La notion de « geste »²⁶ proposée par Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune pour définir les interventions urbaines actuelles nous permet d'appuyer cette hypothèse :

[l'intensité] du geste à tisser des relations de proximité repose sur [une] atmosphère de lenteur et d'immobilité qui transforme radicalement l'expérience urbaine en installant des zones d'intimité et de convivialité. [...] Sa dimension profondément relationnelle contrevient à la solitude qui caractérise les grandes villes modernes et donne un sens très différent à l'anonymat. Sa 'promesse' de communauté nous invite à réfléchir sur les frontières des espaces public et privé pour leur trouver d'autres formes de manifestation plus proche d'une intimité des corps et d'un rapport à l'autre. La nature du geste d'artiste est en soi un acte engagé tout autant qu'engageant.²⁷

Ainsi le geste – sa lenteur, sa dimension relationnelle, son caractère engageant et engagé – contrasterait « radicalement » avec le rythme et les échanges associées à la ville contemporaine. L'idée que la dimension relationnelle du geste contreviendraient à « la solitude qui caractérise les grandes villes modernes » nous interpelle tout particulièrement : elle soulignerait à la fois la solitude caractéristique de la ville contemporaine et la volonté des artistes relationnels de proposer des situations d'échanges qui permettraient une transformation significative de la dimension sociale de l'expérience urbaine.

²⁶ Notons que cette définition du geste d'artiste a été proposée dans le catalogue publié lors de l'événement *Gestes d'artistes* (2001) auquel ont participé Neumark, Guerrera et Echenberg avec leurs œuvres respectives *She Loves Me Not*, *She Loves Me*, *Darboral*. *Transposition d'un détail de trente-trois pieds carrés* et *STILL (From Within to Without)*. À ce sujet, voir Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003.

²⁷ Marie FRASER et Marie-Josée LAFORTUNE, « La mobilité du geste », *Ibid.*, p. 6.

La tension soulevée par les gestes d'artistes posés dans l'espace urbain pointerait également un autre phénomène intimement lié à la solitude associée à la ville contemporaine : la prolifération des lieux de passages au profit des lieux de rencontre. À ce sujet Guy Bellavance écrit :

Les grandes villes contemporaines ne se constituent plus autour d'agora physiques ou de places publiques comme au temps des Grecs ou de la Renaissance italienne. Si le centre nerveux de la cité grecque était l'*agora*, lieu de débats politiques, celui de la grande ville moderne est plutôt l'intersection [...].²⁸

Un commentaire similaire est formulé par Sylvette Babin :

On constate [...] que dans la cité contemporaine, l'agora, la place publique ou autres espaces discursifs, tendent à disparaître au profit des infrastructures de circulation et des carrefours. On circule dans les villes pour se déplacer d'un point à l'autre, et s'immobiliser nous place parfois devant des législations municipales restrictives.²⁹

Ce que notent ces deux auteurs, relève d'une caractéristique fondamentale de l'expérience de la ville qui a un impact notoire sur les relations sociales : la régression des lieux de rencontre. Si l'agora était le centre névralgique de la cité grecque, son lieu de rencontre, de discussion et de débats, la ville contemporaine serait dénuée de ces places particulières. L'espace urbain serait aujourd'hui principalement pensé en termes de productivité et de rendement. L'accroissement des lieux de passage par rapport aux lieux de rencontre participerait de cette logique, le mouvement étant garant de l'efficacité des transactions et par conséquent de la rentabilité du système. Le rythme de la ville serait irréconciliable avec le principe même de communauté, davantage associé à la lenteur du geste qu'à la vitesse des transactions. Pour Jacques Godbout, qui s'inspire de l'histoire du *Petit Prince*³⁰, « [s'approprier] 'c'est créer des liens' [...]. C'est rendre quelqu'un unique. Rien n'est plus banal assurément. Mais en passe de raréfaction. Car le temps manque, et s'approprier prend du temps. »³¹

²⁸ Guy BELLAVANCE, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Op. cit. p. 135.

²⁹ Sylvette BABIN, « Pratiquer la ville », *Esse*, n° 42, printemps 2001, p. 7.

³⁰ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, 1992 [1943].

³¹ Jacques T GODBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, Op. cit., p. 31.

Dans ce contexte, non seulement la solitude et la régression des lieux de rencontre au profit des lieux de passages sont intimement liés, mais ils participeraient d'une même réalité : la prépondérance de la fonction économique de la ville contemporaine. On assisterait, en effet, à une généralisation des transactions économiques au détriment d'autres échanges sociaux. Il semble que ce soit pour cette raison que les artistes s'immisceraient dans des lieux de passages, dont la prolifération serait symptomatique de cette transformation fondamentale. La nature conviviale de leurs gestes contrasterait avec l'expérience urbaine. Le partage de la parole, de nourriture, d'objets et d'expériences sensorielles spécifiques et inédites participerait de cette logique. Plus encore, le potentiel du geste à installer « des zones d'intimité et de convivialité » dans l'espace urbain laisse supposer que l'acte artistique pourrait potentiellement ouvrir un espace qui s'assimilerait à un lieu de rencontre éphémère et qui contrasterait, par la nature des échanges impliqués, avec l'espace économique de la ville.

1.3 Du lieu au non-lieu : vers une approche anthropologique de l'espace

Les notions de lieu et de non-lieu proposées par Marc Augé permettent de saisir de quelle manière les échanges sociaux, et plus spécifiquement la logique qui les motive, seraient déterminants pour concevoir l'espace urbain contemporain en jeu dans les interventions de Neumark, Guerrero et Echenberg. Augé aborde la société contemporaine par le biais des espaces et de leurs usages. Selon l'anthropologue, nous serions à l'époque de l'excès : de la surmodernité.³² Contrairement à la modernité qui est créatrice de lieux, la surmodernité engendrerait des non-lieux. La distinction entre ces deux concepts repose sur leur rapport à l'identité, à la relation et à l'histoire. Si le lieu dit anthropologique se définit comme identitaire, historique et relationnel, le non-lieu se pose plutôt en termes de similitude, de transit et de solitude. Essentiellement, le lieu serait associé à la mémoire, à la familiarité et à

³² Les trois figures de l'excès caractéristiques de cette surmodernité dont parle Augé sont la surabondance événementielle (temps), la surabondance spatiale (espace) et l'individualisation des références (égo). À ce sujet, voir Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. cit.* p. 55.

la communauté et serait exemplifié par la demeure, la place publique traditionnelle ou l'agora. Par opposition, le non-lieu serait davantage un espace de l'éternel moment présent où règnent l'homogénéité et la solitude et s'assimilerait au prototype de l'aéroport, du centre d'achat et du lieu de passage.

Au delà de leur dimension historique, identitaire et relationnelle, ce qui distinguerait les deux concepts relèverait de la logique des actions posées dans ces types d'espaces : à l'idée de tradition et de communauté associée au lieu, s'oppose le principe de (sur)consommation inhérent au non-lieu. En effet, l'expérience du non-lieu est médiatisée par un ensemble de règles limitant l'usager à son rôle de consommateur. De ce nombre, notons l'omniprésence des directives visant à restreindre les actions du sujet³³, la publicité qui façonne les valeurs du consommateur moyen³⁴, et le contrat qui lie l'usager au non-lieu tout en le libérant momentanément de ses responsabilités de citoyen.³⁵ Ce qui nous intéresse particulièrement dans la pensée d'Augé est le rapport significatif qu'il pose entre cette logique de (sur)consommation et la dimension relationnelle de l'espace. Concernant le type de relations qui se jouent dans les non-lieux, Augé écrit que « [...] les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leur fin : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. »³⁶ Ce qui est exprimé ici relève de l'incapacité du non-lieu à générer des rapports sociaux durables et significatifs. La (sur)consommation qui motive les échanges serait donc synonyme de solitude.

³³ L'auteur dira que ces directives sont tantôt textuelles, tantôt verbales ou encore idéographiques et que leur fonction est soit prescriptive, prohibitive ou incitative mais toujours contractuelle. Il soulève également la nature abstraite de l'instance énonciatrice : impossible à identifier à un individu en particulier, donc dénuée de toute identité, mais reconnue comme l'autorité absolue du non-lieu, cette loi ne s'adresse pas à l'être que nous sommes mais à la masse dont nous faisons partie. À ce sujet, voir *Ibid.*, p. 121.

³⁴ Augé parle de « l'homme moyen ». *Ibid.* p. 126.

³⁵ Augé suggère que le sujet qui accède au non-lieu type jouit de cette perte d'identité à laquelle il a droit avant ou après avoir prouvé cette même identité.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

Pour Augé, « [la] distinction entre lieux et non-lieux passe par l'opposition du lieu à l'espace. »³⁷ En fait, cette terminologie se base sur une interprétation de la distinction faite par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1990) entre le lieu et l'espace qu'il définit comme un « lieu pratiqué »³⁸. La principale différence entre les deux notions, abordées du point de vue de l'énonciation et de la narratologie, repose sur l'action : « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé. »³⁹ Alors que l'espace appartient au domaine du mouvement, le lieu est par opposition lié à la stabilité, voire à la stagnation. Une référence à la *Phénoménologie de la perception* (1945) de Maurice Merleau-Ponty permet également à de Certeau de poser l'ampleur du rôle participatif du sujet au cœur de sa définition de l'espace. Pour Merleau-Ponty, l'espace ne préexiste pas à l'expérience. Il n'y a donc pas d'espace en soi mais uniquement des idées ou plutôt des expériences subjectives de l'espace. L'espace ne prendrait donc sens qu'au moment où un sujet y transpose ses connaissances – liées à ses expériences antérieures – et, par le fait même, une action potentielle. Conséquemment, le phénoménologue distingue l'espace géométrique – défini comme une abstraction – de l'espace anthropologique caractérisé par l'expérience d'un individu, ce qui rejoindrait le concept d'espace chez de Certeau.⁴⁰

Bien qu'Augé affirme s'inspirer de de Certeau, en réalité il s'en distancie considérablement pour deux raisons majeures. D'abord, le lieu ne réfère pas à la même réalité. Pour Augé, « c'est le lieu du sens inscrit et symbolisé, le lieu anthropologique »⁴¹, et non le concept géométrique auquel il renvoie chez de Certeau. De plus, l'anthropologue redéfinit l'espace comme une entité abstraite et insaisissable exemplifiée entre autre par les expressions « espace publicitaire » ou « espace vert ». Aussi, bien que le concept de non-lieu soit présent

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁸ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 208.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ À ce sujet, voir Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945].

⁴¹ Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p.104.

dans *L'invention du quotidien*, il y est peu élaboré.⁴² Il réfère à une négation du lieu qui disparaît derrière un nom⁴³ et est présenté comme « une manière de 'passer' »⁴⁴, ce qui concorde néanmoins avec l'idée de transit que lui associe Augé. Mentionnons également que si chez de Certeau le mouvement est fondamental parce qu'il permet le passage du lieu à l'espace, pour Augé il est précisément ce qui entraîne la perte d'identité et génère de la solitude. En effet, la circulation incessante rattachée au non-lieu s'oppose à la stabilité garante du « social organique » du lieu.

L'approche des deux auteurs se distingue encore plus fondamentalement au niveau de la dimension *sociale* de l'espace, une question évacuée par de Certeau mais au cœur de la théorie d'Augé. L'anthropologue s'inscrit à la suite d'Henri Lefebvre qui aborde la question de l'espace en fonction des rapports sociaux qui s'y jouent. Dans *La production de l'espace* (1974)⁴⁵, Lefebvre dissocie le concept d'espace de la vision euclidienne ou géométrique dont l'importance a primée jusqu'à la parution de son ouvrage pour préconiser sa dimension idéologique et sociale. Pour lui, « [l'espace] (social) est un produit (social) »⁴⁶ et « [l'espace] contient des rapports sociaux. »⁴⁷ Son analyse s'articule principalement autour de la question des moyens de production et de ses détenteurs. À ce sujet, il écrit : « [chaque] société (donc chaque mode de production avec les diversités qu'il englobe [...]) produit un espace, le sien. »⁴⁸ Il ajoute que « [ceux] qui *font* l'espace (les paysans, les artisans) ne sont pas ceux qui le *gèrent* [...] ».⁴⁹ Dans le cas de la société moderne, ce sont les modes de production capitalistes qui prédominent et la bourgeoisie qui les dirige. De ce fait, l'espace produit – que

⁴² À ce sujet, voir Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p. 108-109 et Michel de CERTEAU, *Op. cit.*, p. 155-158.

⁴³ Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ Michel de CERTEAU, *Op. cit.*, p. 155.

⁴⁵ Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

Lefebvre nomme « espace abstrait » – est entièrement régit par la logique capitaliste et est caractérisé par la régression du vécu par rapport au conçu : « Le vécu s'écrase. Le conçu l'emporte. L'historique se vit comme nostalgie, la nature comme regret, l'horizon en arrière. »⁵⁰ Incidemment, de nouveaux modes de production, c'est-à-dire une nouvelle organisation sociale, appelleraient à des espaces inédits.

Si *La production de l'espace* identifie la dimension sociale de l'espace comme étant déterminante, Lefebvre n'aborde pas spécifiquement la question de la relation. C'est précisément ce qui distingue la pensée d'Augé de ces prédécesseurs et qui rend son analyse essentielle pour notre étude. En effet, l'anthropologue accorde une importance primordiale aux échanges qui lient les individus et s'intéresse à la logique qui motive ces échanges. C'est cette approche qui lui permet d'affirmer que « [...] les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leur fin : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. »⁵¹ En proposant un concept spatial où la recherche de profit, la surconsommation, la perte d'identité, l'état de transit, le mouvement, la solitude, voire l'isolement et la régression du lien social tendent à faire système, Augé réaffirme l'impossibilité de réconcilier la logique capitaliste inhérente au non-lieu, et le « social organique », dès lors réservé au lieu.⁵² Il se situe ainsi à la suite d'une longue tradition de penseurs qui, dans la lignée de Marx, ont remis en question les fondements du capitalisme et ses conséquences sur le lien social.

La conception de l'espace que nous souhaitons développer dans ce mémoire et qui se dessine chez Augé est donc la suivante : l'espace comme la somme des relations sociales qui s'y jouent.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹ Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. cit.*, p. 119.

⁵² En ceci, Augé s'inscrit dans une longue tradition de penseurs, dont Karl Marx est certainement l'un des premiers, qui ont pensé le capitalisme et la logique qui le régit comme l'antithèse du socialisme et des valeurs dites sociales qui le motive. À ce sujet, voir Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Paris, Seuil, coll. « Points. Économie E18 », 2000 [1980], p. 15-16.

1.4 Solitude et profit à la base de la ville contemporaine

La ville contemporaine se définirait par la prolifération des lieux de passage au profit des lieux de rencontre. Ces deux phénomènes caractéristiques de l'expérience urbaine seraient intimement liés à la prééminence de la fonction économique de la ville. En effet, l'espace urbain serait aménagé de manière à faciliter la circulation du capital garante de la maximisation des profits et du fonctionnement du système. Symétriquement, l'ensemble des échanges sociaux serait réduit aux seules transactions économiques. C'est pourquoi il est significatif que « [...] dans la cité contemporaine, l'agora, la place publique ou autres espaces discursifs, tendent à disparaître au profit des infrastructures de circulation et des carrefours. »⁵³ La régression des lieux de rencontre au profit des lieux de passage pourrait donc être conçue comme une généralisation de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces homogènes, d'un état de transit et de solitude découlant de la logique capitaliste qui motive l'ensemble des relations en jeu. L'investissement des artistes dans ces espaces viserait à renverser cette logique économique en proposant des situations qui laissent libre cours à des échanges conviviaux.

On pourrait définir le capitalisme de la façon suivante : « [un système] économique et social fondé sur la propriété privée des moyens de production et d'échange. (Le capitalisme se caractérise par la recherche de profit, l'initiative individuelle, la concurrence entre les entreprises.) »⁵⁴ C'est cette recherche de profit qui réduirait les échanges sociaux à des « relations d'argent »⁵⁵. Il serait donc problématique d'affirmer que la solitude du non-lieu et de la ville résulte d'une absence d'échanges entre les usagers : c'est précisément la grande quantité des transactions qui permet au système d'être rentable et, par conséquent, de fonctionner. Le problème soulevé par la notion de non-lieu qui associe la solitude et la consommation concerne plutôt la nature de ces échanges. En effet, dans un contexte

⁵³ Sylvette BABIN, « Pratiquer la ville », *Esse*, n° 42, printemps 2001, p. 7.

⁵⁴ « Capitalisme », *Le petit Larousse illustré* 2007, sous la direction d'Isabelle Jeuge-Maymart, Paris, Larousse, 2006, p. 201.

⁵⁵ L'expression est de Michel Beaud dans *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, *Op. cit.*, p. 385.

capitaliste les échanges sociaux sont entièrement médiatisés par l'argent et viseraient uniquement à rentabiliser le système. C'est ce qui nous permet d'affirmer que les relations sociales auraient tendance à se limiter aux transactions économiques.

L'impact de la prédominance de la logique marchande sur les relations sociales est discutée par Jacques Godbout : « Quand tout circule par le marché ou par l'État, il faut constater que ce n'est pas le lien social à l'état pur qu'on retrouve, mais l'absence de lien, l'individu solitaire. »⁵⁶ Il ajoute, en citant Georg Simmel, que si « [l'argent] (ou le marché) crée des relations entre les humains, [c'est] en laissant les humains en dehors de celles-ci »⁵⁷. La recherche de profit inhérente au système capitalisme et la généralisation des transactions économiques qui en découle seraient donc irréconciliables avec l'idée de communauté. Plus encore, le capitalisme engendrerait des relations entièrement réduites à l'idée de profit, entraînant du même coup une rupture du lien social. Cette idée est également présente chez Guy Debord qui accuse le capitalisme d'être responsable de la réification du lien social. Rappelons que la *Société du spectacle* (1967) réfère à une société aliénée et désunie où « [ce] qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle unit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé. »⁵⁸

Cette thèse est également celle de Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*. Les pratiques relationnelles des années 1990 prendraient racines dans une volonté commune des artistes de contrer la régression du lien social en proposant des situations d'échange conviviales :

⁵⁶ Jacques T. GODBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, *Op.cit.* p. 296.

⁵⁷ Georg SIMMEL, « La philosophie de l'argent », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologies », 1987 [1900], p. 373 cité par Jacques T. GODBOUT et Alain CAILLÉ, *Op. cit.*, p. 234.

⁵⁸ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], p. 30.

Ce qu'elles [les pratiques relationnelles] produisent sont des espace-temps relationnels, des expériences interhumaines qui essaient à se libérer des contraintes idéologiques de la communication de masse; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite.⁵⁹

Les pratiques relationnelles contemporaines relèveraient de ce potentiel de créer des « lieux où s'élaborent des socialités alternatives » qui se distingueraient du régime spectaculaire. De nouveaux modes de socialités appelleraient donc à de nouveaux « lieux ». Si pour Bourriaud ces « espace-temps » sont intrinsèquement liés au musée ou à la galerie, nous croyons qu'il est d'autant plus significatif de considérer l'ouverture d'un lieu, au sens où l'entend Augé, au cœur même de la ville.

Il importe ici de spécifier que le rapport étroit entre « urbanité » et « capitalisme » n'est pas spécifique à la ville contemporaine : le phénomène urbain est inhérent à l'essor du capitalisme.⁶⁰ En effet, le système capitaliste ne peut exister qu'à l'intérieur de structures permettant de contenir les ressources nécessaires pour optimiser sa rentabilité. Comme l'écrit Jacques Bonnet : « La ville n'est pas le lieu du travail, mais celui de l'organisation sociale et spatiale du travail. Elle est le lieu du pouvoir économique. »⁶¹ C'est en partie pour cette raison que chez Debord, la logique capitaliste – aujourd'hui généralisée à l'ensemble de la planète et des secteurs d'activités⁶² – trouve son expression la plus flagrante dans la ville : « [l'urbanisme] est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*. »⁶³ De son côté, Augé affirmera que les

⁵⁹ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001 [1998], p. 47.

⁶⁰ À ce sujet, voir notamment Michel BEAUD, *Op. cit.*, p. 24.

⁶¹ Jacques BONNET, « Ville : le fait urbain dans le monde », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/>

⁶² Cette conception du capitalisme contemporain sera principalement développée dans la troisième partie de ce mémoire.

concentrations urbaines participent de la surabondance spatiale de la surmodernité⁶⁴ et que « [les non-lieux] sont plus massivement [présents] dans l'environnement urbain. »⁶⁵ Ainsi, la ville serait historiquement associée au capitalisme et, par conséquent, à la régression du lien social ainsi qu'à la solitude qui lui est inhérente.

Les origines de cette perception se retrouveraient dans la pensée des fondateurs des théories sociales de la fin du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle qui se sont penchés sur l'expérience nouvelle de la ville moderne industrialisée. Comme le démontre Harold Chorney dans son ouvrage *City of dreams: Social Theory and Urban Experience* (1990), des théoriciens tel Walter Benjamin, Karl Marx, Georg Simmel et Ferdinand Tönnies pour ne nommer que ceux là, ont réfléchi la ville moderne en regard des rapports sociaux. Chorney affirme que la majorité de ces penseurs était réticente face à l'émergence des grandes métropoles, fortement liée au capitalisme, et qu'ils l'ont surtout abordée en termes d'aliénation, d'isolement et d'individualisme. Notons que pour Tönnies, l'expérience de la ville moderne est d'abord à comprendre comme le passage de la communauté (*Gemeinschaft*) – associée à la vie rurale, à la fraternité et à la chaleur humaine – à la société (*Gesellschaft*), propre à la vie urbaine et caractérisée par la froideur et des rapports purement intéressés.⁶⁶ Simmel fait un constat similaire. Le capitalisme est, pour lui, à la base de la raison instrumentale qui régit les rapports interpersonnels alors réduits aux transactions économiques.⁶⁷ Nous retrouvons également ce type de propos chez Louis Wirth⁶⁸ qui traite de

⁶³ Guy DEBORD, *Op. cit.*, p. 165.

⁶⁴ Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p. 48.

⁶⁵ *Idem.*, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, p. 165.

⁶⁶ À ce sujet, voir Ferdinand TÖNNIES, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine-morale et valeurs », 1944 [1887].

⁶⁷ Georg SIMMEL, « Métropoles et mentalité », In *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, sous la direction de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Paris, Aubier, coll. « Champ urbain », 1990 [1984], p. 61-77.

la prédominance des liens secondaires de la ville : « Les contacts en villes peuvent effectivement être de face à face, mais ils n'en sont pas moins superficiels, éphémères et segmentaires. »⁶⁹

Il existerait donc une corrélation significative entre l'essor et le mécanisme des grandes villes; la recherche de profit propre au capitalisme; la généralisation des rapports purement intéressés entre les individus; la prédominance des transactions économiques sur les autres types d'échanges sociaux; et la régression du lien social. C'est cette conception moderne de la ville qui est à la base de notre étude. Guy Bellavance a désigné cette perception de la ville sous l'expression de « vision utopiste négative de la ville »⁷⁰ :

Ainsi, on trouve d'un côté une tradition utopique positive – qui présente la ville comme un lieu d'émancipation et de rayonnement des lumières et du progrès, la société par excellence, civile, urbanisée, polie et policée. Mais on trouve immédiatement la contrepartie négative qui présente au contraire la ville comme le lieu de l'aliénation, ou de l'anomie, de l'artifice et de la fausseté, de la régression du lien communautaire et de la dissolution finale du lien social. La ville pourra de même être également présentée tour à tour comme un lieu de l'uniformisation des comportements dans une même culture de masse ou, tout au contraire, comme le lieu de la différenciation la plus extrême des individus, l'univers de l'individualisme, ou de l'isolationnisme, ou même de l'intimisme tyrannique.⁷¹

La ville, parce qu'elle est le « lieu du pouvoir économique »⁷², serait également celui « de la régression du lien communautaire et de la dissolution finale du lien social »⁷³. Rappelons que

⁶⁸ Cet auteur n'est pas abordé par Chorney mais il est associé à l'École de Chicago qui fut fortement influencé par les écrits de Simmel. De plus, nous retrouvons la distinction entre les liens primaires et secondaires chez Godbout qui s'approprie la distinction pour élaborer sa théorie du don sur laquelle nous reviendrons en détail dans la sixième partie de ce chapitre.

⁶⁹ Louis WIRTH, « Le phénomène urbain comme mode de vie », In *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, *Op. cit.*, p. 263.

⁷⁰ Cette vision utopiste négative réfère directement à l'ouvrage de Chorney.

⁷¹ Guy BELLAVANCE, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, *Op. cit.* p. 125.

⁷² Jacques BONNET, « Ville : le fait urbain dans le monde », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com>

cette vision utopiste négative a d'abord été véhiculée dans le discours des pères de la sociologie qui ont assisté au phénomène massif de l'urbanisation à la fin du 19^{ème} siècle, allant de pair avec celui de l'industrialisation et de la croissance du capitalisme. Ce qui était en jeu était la structure sociale jusqu'alors essentiellement basée sur la famille et la communauté. Il est donc significatif que la notion contemporaine de non-lieu recoupe les caractéristiques de cette « vision utopiste négative » dont les fondements ont été établis il y a plus d'un siècle.

C'est à l'instar de Simmel, Tönnies et Wirth qu'Augé propose une critique du capitalisme en termes d'aliénation, d'uniformisation et de régression du lien social. Il établit un lien entre la (sur)consommation symptomatique de l'excès surmoderne et la solitude qui règne dans le non-lieu. Sa description des non-lieux s'apparente à ce qui a été dit de la ville moderne : « [des] lieux surpeuplés où se croisent en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels [...] ». ⁷⁴ Mentionnons également qu'il existe une certaine concordance entre le couple lieu/non-lieu proposé par Augé et celui campagne/ville moderne chez les pères de la sociologie urbaine. Dans les deux cas, l'opposition entre les concepts repose sur la logique qui motive les échanges entre les individus et qui a un impact notoire sur les relations sociales. En effet, le non-lieu est associé à la solitude parce que les échanges qui y prennent forme sont motivés par l'unique idée de consommation, de la même manière que la froideur des rapports sociaux dans la ville moderne résulte de l'intérêt qui justifie initialement la relation. Par opposition le lieu et la campagne se définiraient par des relations voulues pour elles-mêmes, sincères et désintéressées. ⁷⁵ La conception de la ville contemporaine au cœur des pratiques relationnelles serait donc en continuité directe avec cette « vision utopiste négative de la ville ».

⁷³ Guy BELLAVANCE, *Op. cit.*, p. 125.

⁷⁴ Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ Nous reviendrons sur ce rapport entre 'capitalisme' et 'relation sociale' dans le troisième chapitre.

Certains éclaircissements s'imposent pour mieux comprendre le rapprochement que nous proposons ici. Notre objectif n'est pas de légitimer cette « vision utopique négative » dont s'inspire Augé en démontrant qu'elle s'appuie sur une tradition philosophique et idéologique. Nous souhaitons plutôt montrer que d'autres auteurs avant lui ont pensé les fondements de ce non-lieu. Il apparaît que certains éléments déterminants du non-lieu permettent de penser l'expérience urbaine contemporaine dans sa dimension relationnelle et sociale.⁷⁶

Ensuite, l'hypothèse que nous défendons ici se dissocie de celle proposée par Bourriaud pour qui l'émergence de l'art relationnel est en lien direct avec le phénomène d'urbanisation qui a « [...] permis et généralisé l'expérience de la proximité [...] »⁷⁷. Bourriaud se situe à la suite de Marx qui, contrairement aux auteurs dits 'marxistes' que nous avons abordés jusqu'ici, conçoit la ville comme un lieu d'émancipation où la révolution serait possible. Ce lien entre urbanité et art relationnel est fondamental chez Bourriaud, il est même ce qui donne forme à la relation:

⁷⁶ Outre cette concordance marquée avec les auteurs marxistes, les concepts de lieu et de non-lieu se rapprochent sensiblement des notions de lieu (*place*) et d'espace (*space*) présentées par Peter J. Taylor dans son article « Places, Spaces and Macy's : Place-Space Tensions in the Political Geography of Modernities », *Progress in Human Geography*, n° 23, vol.1, 1999, p. 7-26. Dans cette étude, Taylor, un géographe de formation, distingue le lieu de l'espace en se basant sur les sept prédicats à la base de l'ouvrage de Yi-Fu Tuan *Space and Place* (1977) selon lesquels a) « [if] we think of space as that which allow movement, then place is pause. »; b) « [when] space feels thoroughly familiar to us, it has become place .» ; c) « [home] is an intimate place » et que, d) « [place] exist at different scale. At one extreme a favourite armchair is a place, at the other extreme the whole earth. » (p. 10-11). Symétriquement au transit relié au non-lieu et la stabilité nécessaire au lieu, nous retrouvons chez Taylor le mouvement comme inhérent à l'espace (*space*) et l'arrêt caractéristique du lieu (*place*). Dans les deux cas, le lieu est rattaché à l'idée d'appropriation et d'habitude.

⁷⁷ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 14-15.

L'urbanisation généralisée, qui prend son essor à la fin de la seconde guerre mondiale, a permis un extraordinaire accroissement des échanges sociaux, ainsi qu'une mobilité accrue des individus (par le développement des réseaux et des routes, des télécommunications et le désenclavement progressif des sites isolés, qui va de pair avec celui des mentalités). [...] la ville a permis et généralisé l'expérience de la proximité : elle est le symbole tangible et le cadre historique de l'état de société, cet « *état de rencontre imposé aux hommes* » [Althusser]. Ce régime intensif [...] a fini par produire des pratiques artistiques en correspondance : c'est à dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être ensemble, la 'rencontre' [...], l'élaboration collective de sens.⁷⁸

Pour Bourriaud, l'art relationnel vise à réparer le lien social en proposant des situations de convivialité et de proximité. Sa vision de la ville s'inscrirait dans cette logique. Les pratiques artistiques que nous examinons dans ce mémoire conduiraient à une analyse inverse à celle proposée par Bourriaud. La ville contemporaine n'instaurerait pas un « état de rencontre imposés aux hommes ». Des artistes comme Devora Neumark, Massimo Guerrera et Rachel Echenberg investiraient l'espace urbain en y proposant des situations conviviales dans le but de souligner les effets de la généralisation des transactions économiques et leur impact sur les relations sociales. Il est contradictoire de légitimer les pratiques relationnelles en s'appuyant à la fois sur la volonté des artistes de contrer le déploiement extrême du régime spectaculaire, c'est-à-dire de la logique capitaliste qui prend le relais des échanges sociaux, et sur « l'urbanisation généralisée » qui permettrait une « expérience de la proximité ». Ce paradoxe est présent dans le développement de la pensée de Bourriaud même s'il s'appuie sur Debord pour justifier son concept de « société des figurants ».

Il importe aussi de spécifier que pour Augé, le non-lieu n'est pas entièrement dissociable du lieu. « Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent; des relations s'y reconstituent [...] ».⁷⁹ C'est d'ailleurs à partir de cette ouverture théorique et pratique qu'est né notre projet de recherche : si le lieu peut prendre forme dans du non-lieu et que ce sont les notions d'identité, d'historicité et de relation qui distinguent les deux concepts, si l'art, ou du moins un certain

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p. 101.

type d'art relationnel, préconise cette mise en relation entre les individus, l'art relationnel aurait-il cette capacité de créer du lieu dans du non-lieu? De quelle manière les performances de Neumark, Guerrera et Echenberg opèrent-elles un revirement de la dimension relationnelle de l'espace permettant de penser ce retournement du non-lieu au lieu? En d'autres termes, comment les pratiques relationnelles subvertissent-elles la logique capitaliste de la ville contemporaine?

Notre hypothèse est que les pratiques relationnelles permettraient l'ouverture d'un espace distinct de la ville parce qu'elles y réintègrent des « gestes inattendus », des échanges dont la nature se distingue des transactions économiques qui définissent la ville contemporaine. À ce sujet, rappelons que pour Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, le geste « transforme radicalement l'expérience urbaine en installant des zones d'intimité et de convivialité » et que sa dimension relationnelle « contrevient à la solitude qui caractérise les grandes villes modernes »⁸⁰. Contrairement aux relations d'argent qui engendrent de la solitude ou, pour parler comme Augé, de la « contractualité solitaire »⁸¹, le geste d'artiste, parce qu'il impliquerait un investissement personnel de la part des participants, subvertirait la logique économique de la ville contemporaine et permettrait l'ouverture de lieux éphémères où le lien social serait momentanément (ré)activé. C'est dans ce sens, nous semble-t-il que le geste « [...] est en soi un acte engagé tout autant qu'engageant. »⁸²

1.5 Relation et engagement à la base des pratiques relationnelles

Jacques Godbout a observé le même phénomène lorsqu'il dit que certains gestes échappent à la logique marchande :

⁸⁰ Marie FRASER et Marie-Josée LAFORTUNE, « La mobilité du geste », In *Gestes d'artistes*, *Op.cit.*, p. 6.

⁸¹ Marc AUGÉ, *Op. cit.*, p. 119.

⁸² Marie FRASER et Marie-Josée LAFORTUNE, *Op. cit.*, p. 6.

Concrètement, nous pouvons sortir du marché et nous le faisons chaque fois que dans la circulation des choses nous introduisons la valeur de lien [...] Chaque fois que nous sortons volontairement du rapport marchand et réintroduisons un 'geste' inattendu, imprévu, une 'grâce'.⁸³

Ce désir d'engagement est présent dans le discours même des artistes. Pour Neumark, qui qualifie depuis quelque années sa démarche « d'art communautaire »⁸⁴ et qui est particulièrement impliquée dans la « communauté »⁸⁵, « [une] attitude relationnelle, au sens éthique, n'est pas honorée dans une société qui choisit le profit plutôt qu'une pensée à long terme, qui choisit le gain à tout prix plutôt que le partage 'équitable'. »⁸⁶ Cette opposition entre « profit » et « partage 'équitable' » démontre clairement la position de l'artiste par rapport aux échanges sociaux. La description de *La Cantine* (1999-2004) par Guerrero est tout aussi significative: « [l'activité] concentrée autour de *La Cantine* [...] tente de générer de façon sensible des interactions et des perceptions différentes des échanges monnayables et promotionnels que l'on retrouve généralement dans ces lieux publics. »⁸⁷ La pratique de Guerrero serait donc animée par cette volonté de proposer des échanges dont la nature diffère des « échanges monnayables et promotionnels » qui dominent dans la ville. Nous retrouvons ici formulée presque textuellement notre hypothèse de recherche : le désir des artistes relationnels de réintroduire des situations d'échanges distinctes des transactions économiques serait lié à une volonté de résister à la fonction économique de la ville et de souligner ses effets sur le lien social.

⁸³ Jacques T. GOUBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, *Op. cit.* p. 273.

⁸⁴ Caroline ALEXENDER-STEVENS et Devora NEUMARK, « L'art des relations : L'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires », *Esse*, n° 51, été 2004, p. 16- 19.

⁸⁵ En effet, Neumark est co-directrice de l'organisme *Engrenage noir* qui vise à allier la pratique artistique et l'implication social. De plus, entre 1995 et 1999, l'artiste a été vice-présidente de l'auberge Shalom, un centre de crise pour les femmes juives victimes de violence conjugal. À ce sujet, il importe également de mentionner l'implication de Neumark dans certains événements et organismes entourant la question de la judaïcité. À ce sujet, voir le site Internet de l'artiste : <http://www.devoraneumark.com>.

⁸⁶ Extrait tiré d'un entretien avec Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune dans le cadre de l'événement *Gestes d'artistes* (2001). *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁷ « Massimo Guerrero : La Cantine, Siège social temporaire », In *Dare-Dare : Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, [En ligne]. <http://archives.dare-dare.org>

Alors que la transaction économique vaut le profit qu'elle génère, l'échange social initié par le geste permettrait d'instaurer une relation qui aurait valeur de lien. Ce qui distinguerait le geste d'artiste de la transaction économique relèverait entre autre de cette notion d'engagement qui garantirait un échange équitable. *Présence* est exemplaire de ce principe. À l'automne 1997, Neumark s'installe temporairement dans divers endroits de la ville de Montréal pour crocheter un vêtement prolongeant la kippa juive. L'enveloppe corporelle s'imprègne des relations et de la solitude vécus lors de la performance. C'est pourquoi l'artiste change de couleur de fil lorsque des gens l'interpellent, passant du jaune (solitude) au mauve (relation). Les échanges sont donc intégrés à son oeuvre : ils en sont le matériau de base. À ce sujet, Neumark raconte :

A few years later while sitting barefoot again-this time at the plaza by the Musée d'art Contemporain [...] an elderly woman with deeply lined face and kindly eyes stopped. [...] This woman did ask me what I was doing. [...] [She] sighed deeply and began to tell of her life under Chilean regime of General Pinochet. She spoke of how her family was scattered and how her memories STILL held pain and sorrow. [...] When she came to the end of her expression, her eyes welled up with tears and with a voice full of feeling, said 'I am so pleased you changed ton purple when I came to speak to you, because I deserve to be in someone's story'.⁸⁸

Cette anecdote témoigne de la manière dont le partage de la parole engage les participants dans une expérience relationnelle basée à la fois sur l'écoute, le respect et la confiance mutuelle. En se rendant disponible à la discussion, Neumark s'engage à participer à l'échange et à inscrire ces expériences dans son oeuvre. Elle situe ainsi son geste dans une logique diamétralement opposée à celle des transactions économiques dominant dans la ville contemporaine.

Avec *Présence*, l'échange se concrétise principalement dans le partage de la parole qui lie les participants. Dans le cas de *S(us)taining*, l'artiste invite les citoyens à partager avec elle leur souvenir de l'incendie qui a détruit son appartement un an auparavant. Avec *She Loves Me Not, She Loves Me*, elle s'installe dans des lieux de passage pour y effeuiller des marguerites, un geste qui dénote une insécurité ou un espoir amoureux (ou les deux alternativement). De

⁸⁸ Devora NEUMARK, *Home Beautiful*, [Enligne]. <http://www.devoraneumark.com>.

plus, elle se réserve la possibilité de donner des fleurs aux passants qui s'arrêtent pour parler avec elle. Les marguerites prennent alors le relais symbolique de la parole échangée. En proposant un geste intime dans un espace dit public, l'artiste expose sa vulnérabilité.

La démarche de Guerrera est centrée sur la nourriture : « [la] quête et le partage de la nourriture relèvent d'une réalité sociale fondamentale en ce sens que ces activités ramènent sans cesse l'individu à sa dépendance aux autres et à son appartenance à un groupe, à un corps collectif. »⁸⁹ Avec *La Cantine. Redistribution et transformation de nourritures terrestres* (1995-1997), l'artiste trimballe un kiosque sur roulette contenant des aliments mais aussi des objets à échanger avec les citoyens. Cette logique de l'échange basée sur le partage de nourriture devient à la fois le symbole et le moteur des échanges sociaux avec *Darboral. Transposition de 33 pieds carrés* (2001)⁹⁰ (fig. 1.19 et 1.20), une des multiples instances du projet. Dans le cadre de cette intervention à la sortie du métro Mont-Royal (Montréal), Guerrera s'installe pour une durée de trois jours sur deux tapis, d'une aire totale de trente-trois mètres carrés, où il exécute une série de mouvements aléatoires et ludiques entouré de sculptures non-figuratives fabriquées en pâte d'amande. Il les prête aux passants qui l'interpellent et qui s'engagent à les lui rapporter lors d'un souper collectif organisé par l'artiste.⁹¹ L'échange se présente donc ici sous diverses formes : la discussion, le prêt d'objets et le partage d'un repas. Ces différentes étapes permettent de tester les limites du lien créé.

Alors que ce sont les mouvements ludiques de Guerrera qui interpellent les passants, c'est plutôt l'emplacement inhabituel de la salle de séjour située à proximité du métro Frontenac qui incite les citoyens à participer à *L'art de la conversation*. Pour une durée de dix semaines, Neumark s'installe, de midi à 16 heures dans une salle de séjour pour accueillir les gens. Ceux-ci peuvent également contribuer à l'intervention en apportant des objets personnels. La

⁸⁹ « Massimo Guerrera : La Cantine, Siège social temporaire », In *Dare-Dare : Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, [En ligne]. <http://archives.dare-dare.org>.

⁹⁰ Cette instance de *Darboral* a été produite dans le cadre de *Gestes d'artistes*. La performance de Guerrera se déroula sur la Place Gérard-Godin du 11 au 13 octobre 2001, de 14 hres à 18 hres.

⁹¹ Le souper eut lieu le 14 octobre 2001, à 19 hres au 4553 rue Adam, à Montréal.

formule employée est celle du rendez-vous. Rappelons que cette notion de rendez-vous est pour Bourriaud une des cinq formes majeures de l'art relationnel contemporain. La particularité des œuvres de la catégorie « Connexions et rendez-vous » serait leur « indisponibilité » et leur capacité à gérer une temporalité propre à l'expérience artistique. Contrairement à l'interprétation de Bourriaud, les pratiques relationnelles valoriseraient plutôt la disponibilité de l'artiste et son engagement à échanger avec les gens.⁹²

Le principe du rendez-vous est également à la base de *STILL (From Within to Without)* de Rachel Echenberg. En effet, les gens déterminent à l'avance le moment et l'endroit où ils rencontreront l'artiste pour écouter les sons produits par son corps. Le site où a lieu l'échange correspond à un endroit public lié à leur parcours quotidien. L'expérience est donc doublement intime : d'abord, par la signification personnelle du site choisi par les participants et ensuite par l'écoute des sons générés par le corps de l'artiste. Pour établir cette situation d'écoute, l'artiste a perforé son vêtement d'orifices où elle pose l'embout d'un stéthoscope à deux branches permettant le partage des sons. L'expérience est intimement liée à la corporalité de l'artiste qui se met physiquement en jeu, donnant ainsi à l'engagement une dimension encore plus forte.

Bien que l'objet occupe un rôle central dans ces interventions, il n'a pas un statut de marchandise ou d'objet de convoitise. Les betteraves, le tricot, les marguerites, les meubles, les sculptures et le stéthoscope sont des médiateurs de l'échange qui est le véritable enjeu de ces œuvres.⁹³ À ce sujet, il est particulièrement significatif de mentionner que l'enveloppe corporelle crochétée par Neumark dans le cadre de *Présence* sera défait par l'artiste lors

⁹² Pour Bourriaud, ce qui définit les œuvres de la catégorie intitulée « Connexions et rendez-vous » est leur « indisponibilité » et leur capacité à gérer une temporalité propre à l'expérience artistique. Au sujet de cette catégorie, voir : Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 29-30.

⁹³ Cette question de la fonction de l'objet dans le cadre des performances relationnelles est abordée par Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune. À ce sujet, voir Marie FRASER et Marie-Josée LAFORTUNE, *Op. cit.*, p. 5-6.

d'une performance intitulée *Une résistance certaine* (1998)⁹⁴. Nous reviendrons plus en détail sur ce concept de résistance auquel réfère le titre de l'œuvre. Notons néanmoins pour l'instant qu'il s'agit là d'une dimension fondamentale des pratiques relationnelles et que l'engagement qui motive les relations et s'oppose à l'idée de profit inhérente aux transactions économiques, participerait de cette logique de la résistance.

1.6 Le don

Le concept de don développé par Jacques T. Godbout dans *L'esprit du don* (1992) et *Le don, la dette et l'identité* (2000) serait particulièrement adapté pour aborder la question des échanges dans les performances de Neumark, Guerrera et Echenberg. Godbout définit le don comme « [...] toute prestation de biens ou de services effectués, sans garantie de retour, en vue de créer, nourrir ou recréer le lien social entre les personnes. »⁹⁵ Plus spécifiquement, il s'agit d'une forme d'échange qui se distingue du marché mais aussi de l'État parce qu'il est libre et gratuit.⁹⁶ La liberté associée au don est relative. Comme le souligne Godbout : « [alors] que le don instaure et nourrit un lien social libre, le marché libère en nous extrayant du lien social; autrement dit sa liberté consiste à nous libérer du lien social même, engendrant ainsi l'individu moderne sans lien mais plein de droits et de biens. »⁹⁷ Le don est

⁹⁴ L'ouvrage sera défait lors d'une performance intitulée *Une certaine résistance* (1998) ayant eu lieu à la Galerie de l'UQAM dans le cadre de l'exposition de groupe *L'art inquiet. Motifs d'engagement* (23 janv. au 28 février 1998).

⁹⁵ Jacques T. GODBOUT et Alain CAILLÉ, *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ Godbout note également comme caractéristiques du don moderne, l'étranger comme receveur, la spontanéité du don et la loi du retour qui lui est inhérent. À ce sujet, voir : *Ibid.* p. 140-142. Au sujet de la liberté rattachée au don, il importe de préciser que cette caractéristique le distingue de la définition de Marcel Mauss proposée dans son *Essai sur le don* (1923-24). En effet, chez Mauss, le don est plutôt marqué par l'idée d'obligation, ces trois phases étant : l'obligation de donner, l'obligation de recevoir et l'obligation de rendre. De plus, précisons au sujet de la gratuité de don que pour Godbout, les services d'État apparemment gratuits ne le sont pas puisqu'ils sont payés par nos taxes. À ce sujet, voir *Ibid.*, p. 141.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 268.

libre parce qu'on s'y engage par choix alors que les transactions économiques, inévitables, nous libèrent de toute obligations sociales.

Outre la gratuité et la liberté qui s'y rattachent, le don se caractériserait par son rapport constitutif aux relations sociales. Godbout précise que « [ce] qui passe par le don passe justement dans les relations sociales, alors que les deux autres systèmes [économique et étatique] constituent soit des appareils qui se situent d'une certaine façon à l'extérieur des liens sociaux (c'est le cas de l'état), soit ce qu'on pourrait appeler des circuits d'évitements des relations sociales [...] »⁹⁸. Plus encore, Godbout compare « [...] le système du marché, où les choses valent entre elles seulement, et le système du don, où les choses valent ce que vaut la relation et la nourrissent. »⁹⁹ Seul le don passe par et dans les relations sociales. Conséquemment, lui seul peut « créer, nourrir ou recréer » le lien entre les différents acteurs sociaux impliqués. Rappelons que pour Debord, « [le] spectacle unit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé. »¹⁰⁰ Par opposition, le don aurait la capacité de lier les individus les uns aux autres. C'est en ce sens que, pour Godbout « [...] le don est susceptible de surmonter pratiquement – et non seulement dans l'imaginaire et dans l'idéologie – l'opposition entre l'individu et le collectif, en posant les personnes comme membres d'un ensemble concret plus vaste. »¹⁰¹

Le don, contrairement à la transaction économique, suppose toujours un rapport direct et engageant à l'autre. En ceci, il s'oppose diamétralement à l'idée d'une relation intéressée qui, selon Tönnies, Simmel, Wirth mais aussi Debord et Augé, est à la base de la régression du lien social dans les sociétés capitalistes. Afin de clarifier la différence entre le système du don et le système économique qui se joue au niveau des relations sociales, Godbout reprend la distinction proposée par Wirth entre les liens primaires et les liens secondaires. Comme nous

⁹⁸ Jacques T. GOUBOUT, *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus*, *Op. cit.*, p. 8.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, *Op. cit.* p. 30.

¹⁰¹ Jacques T. GOUBOUT et Alain CAILLÉ, *Op. cit.*, p. 32.

l'avons vu, pour ce dernier les liens primaires sont voulus pour eux-mêmes, alors que les rapports secondaires sont dits « intéressés », c'est-à-dire qu'ils constituent un moyen d'atteindre un objectif qui dépasse la simple relation.¹⁰² Les transactions économiques se situent dans cette catégorie parce que dans ces cas, la relation n'est pas le but ultime de l'échange : elle est uniquement le moyen employé pour concrétiser la transaction. Par opposition, les liens primaires, duquel nombre on compte les rapports familiaux, amicaux mais aussi les relations générées par et dans le don, valent ce que vaut la relation.

Que font les artistes relationnels ? Ils proposent des échanges – le dialogue, le don, le prêt, le partage d'un souper ou encore de l'écoute du corps – qui se distinguent de la logique marchande, qui lui échappent. Ce partage est basé sur l'engagement plutôt que sur la recherche de profit. En proposant des situations d'échange qui s'assimilent au don, les artistes relationnels souligneraient la généralisation des transactions économiques dans la ville contemporaine et la déficience du lien social.

¹⁰² À ce sujet, voir *Ibid.*, p. 38.



Figure 1.1

Devora Neumark, *S(us)taining*, 1996, performance sur la rue Notre-Dame, Montréal.
 Source : Loren Lerner, « Devora Neumark », In *Canadian Artists of Eastern European Origine*, [En ligne], <http://art-history.concordia.ca/eea/artists/neumark.html>, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.2

Devora Neumark, *S(us)taining*, 1996, performance sur la rue Notre-Dame, Montréal.
 Source : Loren LERNER, « Devora Neumark », In *Canadian Artists of Eastern European Origine*, [En ligne], <http://art-history.concordia.ca/eea/artists/neumark.html>, (Page consultée le 5 août 2010)



Figure 1.3



Figure 1.4

Devora Neumark, *Présence*, 1997, performance, Montréal. Source : Loren LERNER, « Devora Neumark », In *Canadian Artists of Eastern European Origine*, [En ligne], <http://art-history.concordia.ca/eea/artists/neumark.html>, (Page consultée le 5 août 2010).

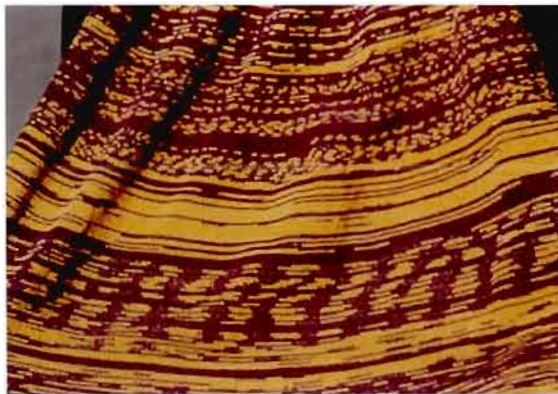


Figure 1.5

Devora Neumark, *Présence*, 1997, performance, Montréal. Source : Loren LERNER, « Devora Neumark », In *Canadian Artists of Eastern European Origine*, [En ligne], <http://art-history.concordia.ca/eea/artists/neumark.html>, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.6



Figure 1.7

Devora Neumark, *L'art de la conversation*, 2000, performance, intersection des rues Ontario et Frontenac (metro Frontenac), Montréal. Source : Devora NEUMARK, *Home Beautiful*, [En ligne]. <http://www.devoraneumark.com>, (Page consultée le 25 septembre 2008).

Photo : © Mario Belisle



Figure 1.8



Figure 1.9

Devora Neumark, *She Loves Me Not, She Loves Me*, 2001, performance, Montréal. Source : Paul ARDENNE, « Art contemporain: de la difficulté accrue de collectionner », In *L'art même*, n°17, automne 2002, p. 10-14, [En ligne]. <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/pages/page3.htm>, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.10

Devora Neumark, *She Loves Me Not, She Loves Me*, 2001, performance, Montréal. Source : Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, p. 56.



Figure 1.11

Massimo Guerrera, *Siège social temporaire Polyco*, 1996, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm. Source : « Massimo Guerrera », In *Vox Image contemporaine*, [En ligne]. http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=111#, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.12

Massimo Guerrera, *La cantine (Redistribution et transformation de nourritures terrestres) sortie no. 3*, 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50 x 60 cm. Source : « Massimo Guerrera », In *Vox Image contemporaine*, [En ligne].
http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=111#, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.13

Massimo Guerrera, *La cantine (Redistribution et transformation de nourritures terrestres) sortie no. 4*, 1995, épreuve à la gélatine argentique, 50 x 60 cm. Source : « Massimo Guerrera », In *Vox Image contemporaine*, [En ligne].
http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=111#, (Page consultée le 5 août 2010)



Figure 1.14

Massimo Guerrera, *Olivier Simone rue St-Hubert (Porus)*, 2001, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm. Source : « Massimo Guerrera », In *Vox Image contemporaine*, [En ligne]. http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=111#, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.15

Massimo Guerrera, *Darboral (Ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, 2002, épreuve à développement chromogène, 50 x 60 cm. Source : « Massimo Guerrera », In *Vox Image contemporaine*, [En ligne]. http://www.voxphoto.com/fd/artiste_select.php?artiste=111#, (Page consultée le 5 août 2010).



Figure 1.16



Figure 1.17

Rachel Echenberg, *STILL (From Within to Without)*, 2001, performance, Montréal, Source : Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, p.28-29.



Figure 1.18

Rachel Echenberg, *STILL (From Within to Without)*, 2001, performance, Montréal, Source : Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, p. 30.



Figure 1.19

Massimo Guerrera, *Darboral (Transposition de 33 pieds carrés)*, 2001, performance, Place Gérard-Godin au métro Mont-Royal, Montréal, Source : Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, p. 47.



Figure 1.20

Massimo Guerrera, *Darboral (Transposition de 33 pieds carrés)*, 2001, performance, Place Gérard-Godin au métro Mont-Royal, Montréal, Source : Marie FRASER, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, p. 44.

CHAPITRE 2 :

LES PRATIQUES RELATIONNELLES ET LA VILLE SURMODERNE

Nous aborderons ici des artistes qui aménagent des interstices urbains pour expérimenter des situations d'échanges inédites. La réflexion qui suit est inspirée des *Hypothèses d'amarrages* (2001-2008)¹ de l'atelier d'exploration urbaine SYN² : dix-sept tables à pique-nique teintes en vert disposées dans autant de sites sur le territoire montréalais. L'objectif est d'occuper momentanément des espaces vacants ou sous-employés de la ville et d'y tester de nouveaux usages. Contrairement aux lieux de passages préconisés par Neumark, Guerrera et Echenberg, les sites choisis par SYN ne sont pas des zones de grand achalandage. Ils ont été sélectionnés spécifiquement parce qu'ils sont en marge de la ville et qu'ils échappent à l'urbanisation. Le but n'est pas d'établir une relation conviviale avec les citoyens mais plutôt d'expérimenter de nouvelles manières d'habiter la ville contemporaine. L'enjeu de ce type de démarche relèverait de la tension ainsi soulevée entre l'espace urbain et le terrain vague, une tension qui soulignerait à la fois la surdétermination de la ville et le potentiel subversif des interstices investis par les artistes. La relation sociale y serait possible précisément parce que ce type d'espace résisterait au spectacle de l'urbanité. L'objectif de ce deuxième chapitre est de démontrer qu'en s'immiscant dans les failles du territoire urbain pour y proposer des situations expérimentales, les artistes subvertissent la logique économique à la base de l'expérience contemporaine de la ville.

¹ Le projet *Hypothèses d'amarrages* a été créé dans le cadre des *Commensaux*, un événement qui eut lieu en collaboration avec le Centre des arts actuels Skol de septembre 2000 à juin 2001 avec la participation des commissaires Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs.

² SYN est un collectif actif depuis 2000 initialement composé des artistes et architectes de formation Luc Lévesque et Jean-François Prost et auquel s'est joint Jean-Maxime Dufresne en 2002.

Nous présenterons d'abord le contexte d'émergence de ces pratiques d'intervention urbaines. Nous démontrerons que leur dimension anti-spectaculaire s'oppose au spectacle de la ville surmoderne, principalement caractérisée par son esthétisation et par la régression du lien social. Le terrain vague participerait du même esprit anti-spectaculaire que les œuvres qui nous intéressent ici. Nous verrons que la dimension subversive de ce type d'espace repose principalement sur son indécidabilité qui suppose un grand potentiel de même que sur le vide qui le caractérise et s'oppose au trop plein de la ville surmoderne. Emprunté à Pascal Nicolas-Le Strat dans son article « Multiplicité interstitielle » (2008)³, le concept d'interstice, nous permettra de concevoir le rapport du terrain vague à la ville en termes de rupture. Nous approfondirons la dimension sociale de cette rupture en nous référant au concept d'hétérotopie proposé par Michel Foucault lors de sa conférence *Des espaces autres* (1967)⁴. Nous aborderons ensuite les œuvres de notre corpus à partir de la notion de tactique empruntée à Michel de Certeau⁵. Ce rapprochement nous permettra de souligner la logique subversive et la ruse inhérentes aux interventions relationnelles qui s'immiscent dans les interstices urbains.

2.1 Présentation du corpus : SYN, Jean-François Prost et Michel de Broin

En 2001, l'atelier d'exploration urbain SYN, alors composé de Luc Lévesque⁶ et de Jean-François Prost, réalise *Hypothèses d'amarrages*⁷ (fig. 2.1 et 2.2) : dix-sept tables à pique-

³ Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31, janvier 2008, p. 115-121.

⁴ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », In *Dits et écrits*, v. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1571-1581.

⁵ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

⁶ Il importe ici de spécifier qu'une très grande partie de la littérature disponible sur les activités du collectif a été écrite par Luc Lévesque, un des membres fondateurs de SYN qui est également professeur en architecture contemporaine au département d'histoire de l'art de l'Université Laval. Lévesque s'intéresse tout particulièrement à la problématique du paysage telle qu'actualisée par les œuvres prenant place dans l'environnement urbain actuel, plus précisément à Montréal.

nique disposées dans des sites sous-exploités du territoire montréalais. L'objectif est d'investir des espaces inoccupés ou en suspend, des zones situées sous une autoroute ou entre deux bâtiments, des friches urbaines, des terrains abandonnés, ou encore des bandes gazonnées juste assez grandes pour y insérer une table à pique-nique.⁸ L'année suivante, Jean-Maxime Dufresne se joint au collectif. Les trois architectes de formation déplacent alors une table à ping-pong à travers la ville de Hull à la recherche d'espace propices au jeu dans le but de tester leurs *Hypothèses d'insertions*⁹ (fig. 2.3 et 2.4). Des initiatives similaires sont présentées avec *Hypothèses d'insertions 2* (Montréal, 2006)¹⁰ (fig. 2.5); *Hypothèses d'insertions 3* (Paris, 2007)¹¹ (fig. 2.6) où la table de ping-pong est remplacée par une table de soccer; et *Hypothèses d'insertions 4* (Montréal, 2008)¹² (fig. 2.7), impliquant une table de billard. Finalement, en 2008 SYN propose *Hypothèses d'insertions 5- Conversations sur la*

⁷ Le *Parc éphémère* (1995) de Gilles Bissonnet peut être considéré comme une des influences majeures pour cette intervention de SYN. Ce projet a été développé dans le cadre du cours *Atelier expérimental interdisciplinaire : Travelling*, offert offert à la session d'hiver 1995 au département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal en collaboration avec la Ville de Montréal. Les éléments du *Parc éphémère* (48 arbres en pot, 12 bancs publics, 1 gradin, quelques poubelles, du sable et une photographie du parc exposée sur une panneau d'affichage publicitaire présent sur le site) sont restés en place pour une durée de deux mois, soit du 12 septembre au 8 novembre 1995. Une plateforme avait également été ajoutée pour prolonger le trottoir dans le terrain vague. À ce sujet, voir Luc LÉVESQUE, « Du résiduel comme laboratoire », *Inter art actuel*, n° 65, été 1996, p. 42 et Gilles BISSONNET, « Le Parc éphémère », *Inter art actuel*, n° 65, été 1996, p. 43-45.

⁸ Il s'agit de la première intervention connue du collectif. Une deuxième partie du projet consiste en un suivi des emplacements et des usages des tables à pique-nique. À ce sujet, il est possible de visualiser, sur le site Internet du collectif (<http://www.amarrages.com>), les tables en place lors de la dernière mise à jour en date d'avril 2008.

⁹ Le projet a été développé du 16 juin au 18 août 2002 dans le cadre de l'événement *Houseboat-occupations symbiotiques*, en association avec le centre d'artiste AxeNéo7 sous le commissariat de Stéphane Bertrand. Durant 5 jours, les membres de SYN ont déplacé la table à ping-pong à travers la ville. Par la suite, la dite table a été exposée avec deux moniteurs vidéo sur lesquels défilaient des images des explorations urbaines. Parallèlement, des cartes postales ont été produites à partir de ces images et disséminées dans la ville de Hull pour inciter les citoyens à venir tester la table de jeu.

¹⁰ Cette proposition a été développée dans le cadre de l'*État d'Urgence* de l'Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) de 2006.

¹¹ L'intervention s'est déroulée dans La Chapelle, un quartier du 18^{ème} arrondissement situé au nord de Paris dans le cadre du projet *Interstices urbains* initié par RDS et ISCRA Rhône, les artistes François Deck et Kobe Matthys, en collaboration avec l'Atelier d'architecture autogéré (AAA).

¹² Cette intervention a été proposée dans le cadre d'*Espace mobile*, un événement associé au Centre de diffusion de l'image contemporaine Vox, qui s'est déroulé du 5 avril au 31 mai 2008. Les membres du collectif ont investi l'ancien quartier *Red light* de Montréal.

ville¹³ (fig. 2.8), une intervention qui vise à explorer les espaces laissés vacants à la fermeture des magasins de l'avenue Mont-Royal en déplaçant des fauteuils récupérés et modifiés.¹⁴ L'intérêt du collectif est de questionner l'espace et plus précisément ses « usages ». Comme le suggère l'appellation du collectif qui renvoi au préfixe « syn », signifiant « avec » ou « ensemble », l'objectif des artistes et architectes est d'explorer *ensemble* de nouvelles manières de s'appropriation de la ville.

De son côté, avec *Inflexions des usages : 60 stations dans la ville générique* (2002)¹⁵ (fig. 2.9 et 2.10), Jean-François Prost sillonne le Québec durant cinq mois dans une fourgonnette aménagée où il vit et reçoit les gens. Les stations où il se pose sont jugées exemplaires de la ville générique, « celle où tout est pareil »¹⁶ : des stationnements de centres d'achat ou les bordures des nouveaux développements résidentiel de banlieue. Dans le cas de *Co-habitation hors-champ* (fig. 2.11 et 2.12), née d'une collaboration avec Marie-Suzanne Désilets, le défi est aussi d'habiter une roulotte modifiée posée sur le toit d'un édifice visible à partir de l'autoroute Métropolitaine.¹⁷ Pour une durée de deux semaines, les artistes ont vécu dans cet environnement inhabituel et aride dans le but de tester de nouvelles possibilités d'habiter la

¹³ L'intervention de SYN s'est déroulée du 27 au 30 août 2008 et s'inscrit dans le cadre de l'événement *Paysages éphémères*. Durant ces quatre jours, les membres du collectifs ont investi le Parc des-compagnons-de-Saint-Laurent de 15 hres à 19hres. Leurs déplacements sur l'avenue Mont-Royal débutaient dès 22 hres.

¹⁴ Dans le même esprit, les membres du collectif aurait proposé en 2009 *Hypothèses insertions 6*. L'intervention qui s'est déroulée durant 5 jours au centre-ville de Moncton, Nouveau-Brunswick.

¹⁵ Le projet *Inflexions de la ville générique* (2002) visait à investir 60 « lieux génériques » de différentes villes du Québec et s'inscrit dans le cadre du programme *Supra Rural* du 3^e impérial. Le projet a duré cinq mois. Par la suite, Prost s'est engagé à diffuser l'information recueillie sur les sites visités lors de la Biennale de Montréal de 2002. À ce sujet, voir http://www.amarrages.com/texte_inflexion.html

¹⁶ « Inflexion des usages dans la ville générique », *SYN – Atelier d'exploration urbaine*, [En ligne]. <http://www.amarrages.com>.

¹⁷ L'intervention *Co-habitation hors champ* s'est déroulée dans le cadre de *La survivance : La demeure* un événement associé au centre d'artiste Optica sous le commissariat de Marie Fraser qui s'est déroulé à Montréal du 13 septembre au 7 décembre 2002. Durant deux semaines, soit du 21 octobre au 3 novembre 2002, Prost et Désilets ont cohabités dans une roulotte placée sur le toit d'un immeuble et uniquement visible à partir d'une certaine section de l'autoroute Métropolitaine. Au sujet de *La demeure*, voir Marie FRASER (dir.), *La demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 13 septembre -7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008.

ville. La démarche de Prost, analogue à celle de SYN, a une dimension engagée exacerbée. La description de sa pratique fournie sur son blog est à ce titre exemplaire:

Les actions proposées abordent la notion de l'art à titre, en premier lieu, d'acte de résistance, d'état d'esprit, de dispositif pour énoncer ou échanger les idées. Dans ces lieux publics abandonnés ou non utilisés, son travail vient réactiver et promouvoir l'engagement social, et défendre la présence de l'art au-delà de quelques lieux privilégiés : l'art partout, à tout moment.¹⁸

Cette idée d'engagement qui prend la forme d'une résistance est essentielle pour notre étude : elle dénote une volonté des artistes de s'opposer à un système, voire à le subvertir.

Si la démarche collective et individuelle des membres de SYN repose sur une volonté commune de sonder les limites du territoire urbain, la pratique de Michel de Broin est animée par une motivation bien différente. Depuis ses débuts, de Broin explore la question de la résistance par le biais d'une recherche sur la matière.¹⁹ La résistance y est exploitée de deux façons. Elle est d'abord à comprendre comme un phénomène physique, comme dans le cas des circuits électriques où la tension créée par deux champs opposés génère de l'énergie. Elle est également d'ordre politique, comme lorsque deux idées ou deux conceptions du monde s'affrontent dans la sphère publique pour créer du débat et de la discussion.²⁰ L'œuvre qui nous intéresse tout particulièrement s'intitule *Trou* (2002)²¹ (fig. 2.13 à 2.15). Il s'agit d'un

¹⁸ Jean-François PROST, *Jean-François Prost*, [En ligne]. <http://jean-francoisprost.blogspot.com>.

¹⁹ Dans son article « Résistance? » (1997), André-Louis Paré affirme que ce thème de la résistance qui est présent depuis 1993 dans la pratique de l'artiste et se généralise avec l'exposition *L'opacité du corps dans la transparence des circuits* (1997). Lors cet événement, l'artiste propose des pièces où se mélangent le verre, l'huile, le vin et l'électricité, comme dans le cas de *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* (1997); ou encore dans lesquels des moteurs, dont la force motrice s'oppose, provoquant le mouvement d'un tuyau de plastique, avec *Contre-révolution* (1997). À ce sujet, voir : André-Louis PARÉ, « Résistance? », *ETC*, automne 1997, n° 39, p. 42-45.

²⁰ Cette idée est exprimée par André-Louis Paré. *Ibid.*, p. 42-43.

²¹ L'œuvre *Trou* (2002) a été proposée dans le cadre de l'événement *La demeure* (2002). La roulotte était accessible dans le périmètre délimité par les rues Ste-Catherine et René-Lévesque du nord au sud et par le boulevard St-Laurent et Place du Marché d'est en Ouest (Montréal). Elle a été posée durant quelques heures à proximité d'un terrain vague. Nous nous intéressons plus particulièrement à cette partie de l'intervention.

orifice aménagé à l'arrière d'une roulotte par lequel on peut entrer à l'intérieur.²² La résistance se jouerait au moins à deux niveaux : par le choix du terrain vague qui échappe à l'organisation de la ville et par la nature même du dispositif qui contrevient, par son caractère ludique et sa dimension relationnelle, à la rationalité et à la solitude de l'espace urbain contemporain.

Malgré les différences notoires entre leur démarche, SYN, Prost et de Broin auraient en commun une volonté de proposer des situations d'échange dans des sites qui, tout en s'insérant dans la ville, échappent à la logique qui la régit. En aménageant des espaces dans des zones désinvesties du territoire urbain, leur pratique respective viserait à proposer des expériences distinctes de celles de la ville contemporaine. Plus encore, en situant la relation sociale dans des espaces en marge de l'espace urbain, les artistes souligneraient l'incapacité de la ville à générer des relations sociales. Ils affirmeraient ainsi la nécessité de résister à la logique de l'urbanisation et aux attitudes sociales qui lui sont reliées.

2.2 La ville spectaculaire et les interventions anti-spectaculaires

Selon le sociologue Louis Jacob, l'émergence du genre « intervention en milieu urbain » à la fin des années 1970 concorde avec la mise en chantier de divers programmes de revitalisation et de gentrification qui ont assaillis les grandes métropoles. Une des principales conséquences de ces transformations majeures sur le paysage urbain serait son esthétisation. Dès lors, ce n'est plus uniquement le rythme de la ville qui assure son rendement mais également son image. Plus encore, cette dimension esthétisante est fortement liée à la rationalité qui caractérise l'urbanisation : chaque portion du territoire est soigneusement aménagée pour répondre à des critères stricts d'efficacité et de rentabilité. Même les espaces réservés à la détente et au jeu sont inclus dans cette planification. À la conception moderne de la ville abordée dans le chapitre précédent, s'ajoute ici une forte dimension spectaculaire. C'est ce à

²² Pour assurer la sécurité des citoyens, un gardien était présent durant la journée et l'œuvre était une clôture le soir. À ce sujet, voir Marie FRASER (dir.), *La demeure*, *Op.cit.*, p. 25, note en bas de page n° 26.

quoi nous référerons par l'expression « ville surmoderne ».²³ Dans ce contexte, il est significatif de considérer le caractère anti-spectaculaire des interventions urbaines actuelles. Pour Jacob, « [ces interventions] se distinguent en ce qu'elles entendent déconstruire le spectacle des villes. »²⁴ L'initiative à la base des *Hypothèses d'amarrages* de SYN serait exemplaire de ce type de démarche :

Le contexte des *Hypothèses d'amarrages* est d'abord fortement conditionné par les transformations du mode de production capitaliste, désormais flexible et mis en réseau, ainsi que par le développement et la concurrence des villes sur le marché international. Les villes soignent leur image. Des programmes de revitalisation, de requalification urbaine prétendent endiguer la prodigieuse variété des terrains vagues. À l'inverse de ce qui n'est souvent que cosmétique, SYN démontre que ces espaces rebelles ont chacun leurs raisons et génèrent des usages distincts.²⁵

La propension anti-spectaculaire des interventions en milieu urbain relèverait donc d'une volonté des artistes de se réapproprier la ville. Les propositions de SYN, mais aussi de Prost et de de Broin s'inscriraient donc dans cette logique : investir les failles de l'urbanisation pour résister à sa spectacularisation.

La question soulevée ici dépasse la simple question de l'esthétisation de la ville surmoderne. Elle concerne plus particulièrement la sphère des relations sociales. Ce qui serait en jeu dans ces œuvres relèverait de l'impact de la logique capitaliste responsable de la prédominance de l'image sur les relations sociales. Rappelons que pour Guy Debord, le spectacle « [...] n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »²⁶ Bien que la thèse de Debord soit contestée et contestable, elle permet néanmoins

²³ Nous empruntons le terme « surmoderne » à Marc Augé qui l'emploie pour qualifier l'époque actuelle, caractérisée par l'excès. À ce sujet, voir *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

²⁴ Louis JACOB, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 126.

²⁵ *Idem.*, « Dans l'attente de vivre », In *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, sous la direction de Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS, Montréal, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 -juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 48.

²⁶ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], p. 4.

de saisir l'impact du spectacle sur les relations sociales. En effet, *La société du spectacle* dénonce la logique capitaliste responsable de la régression du lien social. Le lien entre les individus serait rompu parce que ces mêmes individus auraient désinvesti les relations sociales. Les propos de Jacques Rancière dans le *Spectateur émancipé* (2008) permettent de mieux saisir le sens de cette rupture :

[...] le spectacle n'est pas l'étalage des images cachant la réalité. Il est l'existence de l'activité sociale et de la richesse sociale comme réalité séparée. La situation de ceux qui vivent dans la société du spectacle est alors identique à celle des prisonniers attachés dans la caverne platonicienne. La caverne est le lieu où les images sont prises pour des réalités, l'ignorance pour un savoir et la pauvreté pour une richesse.²⁷

Si pour Debord le spectacle s'est généralisé, il trouve néanmoins son expression la plus affirmée dans la ville où s'articule ce lien étroit entre la prédominance de l'image et la régression du lien social. À ce sujet il écrit que « [l'urbanisme] est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*. »²⁸ En investissant des espaces en marge de l'urbanité, les artistes mettraient à jour une tension entre la ville et son contraire, qui ne serait pas ici la campagne mais plutôt l'envers de son « décor ».

Le chapitre précédent nous a permis de poser que certaines œuvres relationnelles déjouent les règles de la ville contemporaine en proposant des échanges qui se distinguent des transactions économiques dominantes. Les interventions de SYN, Prost et de Broin, bien qu'elles partagent cette visée anti-spectaculaire, relèvent d'une toute autre approche. L'objectif ici n'est pas de proposer une expérience conviviale dans laquelle l'artiste est intimement impliqué, un engagement qui permettrait d'ouvrir un espace où la relation sociale serait effective. Il s'agit plutôt d'investir la ville en s'infiltrant à même ses failles et d'y aménager des espaces où les citoyens pourront expérimenter des situations inédites qui échappent au spectacle de la ville. Symétriquement, ces projets entretiennent un rapport à la ville distinct

²⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 50.

²⁸ Guy DEBORD, *Op.cit.*, p. 165.

de celui que nous avons identifié dans les œuvres de Neumark, Guerrera et Echenberg. En effet, SYN, Prost et de Broin s'intéressent moins aux lieux de passages qui se présentent comme des métonymies de la ville productiviste²⁹ et rentable, qu'aux terrains vagues qui résistent à l'urbanisation. Il importe à présent de voir en quoi les sites abandonnés ou sous-utilisés du territoire urbain participent au potentiel subversif de ces propositions. En d'autres termes, en quoi la figure du terrain vague s'inscrit-elle dans une logique anti-spectaculaire?

2.3 Le terrain vague comme interstice social

Le terrain vague n'est ni tout à fait un non-lieu, puisque son rapport à l'espace urbain est de l'ordre du résidu³⁰ et de la résistance³¹, ni tout à fait un lieu, parce que son statut marginal lui confère un rôle officieux dans l'organisation urbaine, de laquelle il est à priori exclus.³² Comme le soulève Luc Lévesque, un des membres de SYN, l'ambiguïté du terrain vague réside jusque dans sa terminologie. Alors que le « terrain » réfère à une stabilité certaine, à une délimitation fixe, le « vague » renvoie davantage à l'éphémère, voire à l'indécidable : « [nomadisme] et sédentarité sont ici noués dans une même expression »³³. Le terrain vague serait donc cet espace de l'entre-deux : du mi-lieu.

Le concept de mi-lieu est emprunté ici à Paola Berenstein-Jacques, Alain Guez et Antonella Tufano qui le développent à partir des notions de lieu et de non-lieu dans « Trialogue lieu/mi-

²⁹ Nous reprenons l'expression de Luc Lévesque présenté dans son article « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, mars 2000, p. 50.

³⁰ L'idée du terrain vague comme résidu est développée par Pierre Sansot dans son article, « Vers une petite métaphysique du reste », *Traverses*, vol. 11, mai 1978, p. 3-10.

³¹ À ce sujet, voir Luc LÉVESQUE, *Loc. cit.*, p. 50.

³² À ce sujet, voir *Ibid.*, p. 53.

³³ Luc LÉVESQUE, « Le terrain vague comme monument », *Inter art actuel*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 27.

lieu/non-lieu » (1997).³⁴ Nous avons vu que pour Augé, le lieu et le non-lieu ne sont pas des catégories exclusives mais plutôt des manières de penser indissociables à notre rapport à l'espace. Alors que l'anthropologue s'est intéressé aux conditions qui permettent le revirement du lieu au non-lieu ou inversement du non-lieu au lieu, la notion de mi-lieu souligne la possibilité d'un espace interstitiel. Tel que le définissent Berenstein-Jacques, Guez et Tufano, le mi-lieu est compris *entre* le lieu et le non-lieu:

[Mi-un] mi-l'autre [...] »³⁵. Le mi-lieu est donc un espace de l'« entre ». Pourtant, comme le spécifient les auteurs : « [être] 'entre' ne veut pas dire être une chose ou l'autre, cela veut dire être temporairement une chose *et* l'autre. Être en train de...En trans-formation. Ce n'est pas seulement être au milieu ou dans un milieu, mais être le milieu même.³⁶

Il n'est donc pas innocent que la figure type du mi-lieu soit celle du terrain vague qui actualise cette indétermination :

Le vague devient statut, or ce statut vague fragilise notre terrain, il est réceptacle d'un quelconque possible. Sa temporalité est de l'ordre de la fragilité dont la permanence reste pourtant indéterminée. [...] Le terrain vague n'est vague que momentanément, même s'il reste inoccupé éternellement, il sera toujours potentiellement un terrain occupé. L'occupation est intrinsèque au terrain vague.³⁷

L'indétermination du terrain vague ne réside pas uniquement dans son statut de résidu mais également dans l'idée qu'à tout moment le vague peut se définir. Demeure le doute d'une action possible. En ce sens, il existe une corrélation entre cette notion de mi-lieu et le concept d'espace défini par Michel de Certeau. Pour ce dernier, l'espace se définit comme un lieu pratiqué. Le mi-lieu serait alors un espace « [...] mais en extrapolant alors la notion au non-

³⁴ Lévesque a repris cette notion dans son texte « Entre lieu et non-lieu. Vers une approche interstitielle du paysage », In *Lieux et non-lieux de l'art actuel* sous la direction de Sylvette Babin, Montréal, Éditions Esse, 2005, p. 28-48.

³⁵ Paola BERENSTEIN-JACQUES, Alain GUEZ et Antonélla TUFANO, « Trialogue lieu/mi-lieu/non-lieu », In *Lieux contemporains*, sous la direction de Christiane Younès et Michel Mangematin, Paris, Descartes et Cie, 1997, p. 126.

³⁶ *Ibid.*, p. 129-130.

³⁷ *Ibid.*, p. 127-128.

lieu, qui, au moment où il est 'pratiqué', devient aussi espace.»³⁸ Le potentiel d'indécidabilité du mi-lieu est ce qui permettrait de penser sa dimension subversive. À ce sujet, Lévesque écrit :

Lieux et non-lieux n'existent pas 'sous une forme pure', mais s'incarnent plutôt dans un palimpseste où le lieu 'n'est jamais complètement effacé et le non-lieu ne s'accomplit jamais totalement'³⁹. C'est précisément l'espacement ouvert par cette polarisation qui semble susceptible de catalyser de nouvelles attitudes, de nouveaux agencements de l'habiter' liés aux enjeux de la condition contemporaine. [...] c'est dans la zone stratégique entre ces pôles – zone de 'mi-lieu' – que d'impures et insaisissables hybrides sont à imaginer, composer, activer.⁴⁰

C'est également dans cet esprit que Marc Augé note, en introduction de *Non-lieux* :

N'est-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistaient quelque chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent, de tous les lieux de hasard et de rencontre où l'on peut éprouver fugitivement la possibilité maintenue de l'aventure, le sentiment qu'à 'voir venir' ?⁴¹

Le potentiel du mi-lieu est donc intimement lié à l'indécidabilité et au hasard.⁴² Contrairement à la ville (sur)déterminée et (sur)organisée, le terrain vague est en état de suspend.

Outre l'indécidabilité qui lui est inhérente, il apparaît que le potentiel du terrain vague serait lié au vide qui le caractérise. Ce vide n'est pas à comprendre comme un vacuum sémantique

³⁸ *Ibid.*, p. 127.

³⁹ Lévesque cite ici Marc Augé dans son ouvrage *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ Luc LÉVESQUE, « Lieux et non-lieux . Vers une approche interstitielle du paysage » In., *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, *Op.cit.*, p. 39.

⁴¹ Marc AUGÉ, *Op.cit.*, p. 9.

⁴² Notons que cette notion de hasard a déjà attiré l'attention de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* (1986) lorsqu'il aborde le concept de *clinamen*. Nous y reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre.

mais plutôt comme une contrepartie au trop-plein de la ville surmoderne.⁴³ Cette idée trouve écho chez Augé dans le chapitre « Le trop-plein et le vide » de son ouvrage *Le temps en ruines* (2003) où il aborde la question des espaces du trop-plein caractérisés par l'évidence, la redondance et l'excès qu'il associe au non-lieu. Selon lui, la prolifération de ce type d'espace est intimement associée au phénomène de l'urbanisation du monde⁴⁴, un concept qui renvoi à « [une] sorte d'urbanisation globale sur fond de mondialisation »⁴⁵. Dans ce contexte, l'opposition ville/campagne qui a permis jusqu'ici de saisir la spécificité de l'expérience urbaine deviendrait caduque : il n'y aurait plus que des villes plus ou moins grandes. Une des conséquences de ce phénomène contemporain concernerait la généralisation des non-lieux et, par extension, de la logique économique qui s'y rattache, à l'ensemble de la planète. En effet, « [les non-lieux] sont plus massivement [présents] dans l'environnement urbain »⁴⁶ et il existerait un lien significatif entre leur prolifération, l'excès surmoderne, la (sur)consommation et la solitude. L'urbanisation du monde supposerait donc une généralisation de la logique capitaliste et de la régression du lien social. C'est dans ce contexte de production que prennent forme les interventions de SYN, Prost et de Broin et qu'il est significatif de considérer leur dimension anti-spectaculaire comme un potentiel subversif.

Si *Le temps en ruines* oppose les espaces du trop-plein à la figure de la ruine, nous croyons qu'il est autrement plus fécond de poser le terrain vague comme contrepartie à cet excès. Comme l'écrit Lévesque, « [le] 'vide' du terrain vague constitue la contre image de la cité

⁴³ Cette idée est empruntée à Luc Lévesque. À ce sujet, voir : Luc LÉVESQUE, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Loc. cit.*, p. 50-51.

⁴⁴ L'expression « métropolisation du monde » est également effective. À ce sujet, voir Guy BELLAVANCE, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, sous la direction de Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999, p. 128. Bellavance réfère entre autre au texte de Michel BASSAND, « La Métropolisation du monde », In *Les hommes, leurs espaces et leurs aspirations. Hommage à Paul henry Chombart de Lauwe*, sous la direction de Marc Augé, L'harmattan., Paris, 1994, p. 135-150.

⁴⁵ Guy BELLAVANCE, *Ibid.*, p. 128.

⁴⁶ Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, p. 165.

productivistes, le talon d'Achille de ses fantasmes ostentatoires et prophylactiques. »⁴⁷ Plus encore, ce vide se présenterait comme « [...] une trouée qui mine le façadisme d'un urbanisme de 'remplissage' obnubilé par la représentation. »⁴⁸ Nous retrouvons ici une référence à l'idée de décor associée à la ville soulignant à la fois la dimension spectaculaire de l'espace urbain et celle anti-spectaculaire du terrain vague. C'est également dans ce sens qu'Henri Lefebvre écrit, dans la *Production de l'espace* que « [le] terrain vague serait l'ultime recours de la vitalité irréductible. »⁴⁹ Pour Lefebvre, l'espace est un produit social et de nouveaux modes de production, c'est-à-dire une nouvelle organisation sociale, appellent à de nouveaux espaces. Ce serait donc en partie par ce vide latent que nous pourrions penser le potentiel subversif du terrain vague. Cet espace du vide deviendrait alors la figure exemplaire de ce qui créer une scission au sein de l'unité fabriquée de la ville, de ce qui résiste.

L'indétermination du mi-lieu, son indécidabilité mais aussi le vide et le potentiel qui lui sont associés se poseraient en contrepartie à l'esthétisation et à l'aseptisation mais aussi au rationalisme et à l'instrumentalisation qui caractérisent la ville surmoderne. Plus encore, en résistant à la logique prédominant dans l'espace urbain et responsable de la solitude qui y règne, le terrain vague aurait le potentiel d'accueillir des modalités d'échanges inédites et des relations sociales effectives. Comme l'affirme Lévesque, « [si] le terrain vague est souvent un produit afférent au processus du rationalisme abstrait, il ne procède pas de la même logique. C'est qu'il est résidu, interstice, et que c'est justement la fertilité de ce reste que redoute l'appareillage de l'ordre. »⁵⁰ Ce concept d'interstice est particulièrement fécond pour nos recherches. Il s'agirait, selon une définition sommaire du terme, d'un « petit espace vide entre les parties de quelque chose »⁵¹. Alors que la notion de mi-lieu permet de penser le

⁴⁷ Luc LÉVESQUE, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Loc.cit.*, p. 50.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹ Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 64.

⁵⁰ Luc LÉVESQUE, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, *Loc. cit.*, p. 50.

⁵¹ « Interstice », *Le petit Larousse illustré* 2007, sous la direction d'Isabelle Jeuge-Maymart, Paris, Larousse, 2006, p. 591.

terrain vague comme un espace où se rencontrent des hétérogènes, l'interstice serait également, et peut-être surtout, de l'ordre de la brèche : tout en s'insérant dans un ensemble plus vaste, il s'en distingue fondamentalement.

En introduction de son article « Multiplicité interstitielle » (2008), Pascal Nicolas-Le Strat écrit : « L'interstice déchire l'image élogieuse, esthétisée ou performante que la ville se donne d'elle-même et ouvre des perspectives pour tout ce que la ville délaisse et désinvestit (les friches) ou pour ce qu'elle ne parvient plus à intégrer [...]. »⁵² À ceci il ajoute : « [ce que] peut un interstice est une inconnue, à ceci près que la notion d'interstice appelle au pluriel. »⁵³ Le caractère interstitiel du terrain vague apparaît alors double : à la fois dans son rapport à la ville surmoderne organisée, « habitée » et productiviste de laquelle il se distingue et dans sa dimension relationnelle qui s'opposerait à la solitude caractéristique de la ville contemporaine. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il existerait un lien inéluctable entre la fonction économique de la ville, qui motiverait son esthétisation et son aménagement, et la solitude qui y règne. En effet, dans un contexte où seules la productivité et la rentabilité sont valorisées, ce sont ces mêmes principes capitalistes qui motivent les relations entre les individus. Les échanges sociaux sont réduits aux transactions économiques qui, à leur tour, sont irréconciliables avec l'idée de communauté ou du moins avec celle d'une collectivité unie. Plutôt que d'entretenir et d'enrichir les relations sociales, ces échanges seraient à la base de la réification et de la régression du lien social caractérisant la société contemporaine. C'est d'une façon similaire que l'indécidabilité, le hasard et le vide associés au terrain vague, parce qu'ils rompent avec le caractère surdéterminé de la ville et qu'ils impliquent la pluralité et l'hétérogénéité nécessaires à la désaliénation sociale, permettraient de penser un ensemble d'échanges inédits.

⁵² Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31, janvier 2008, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 116. Pascal Nicolas-Le Strat, reprenant les termes de Philippe PIGNARRE et Isabelle STENGERS, *La sorcellerie capitaliste : Les pratiques de désenvoûtement*, Paris, La découverte, coll. : « Poche », 2007, p. 149.

La notion d'hétérotopie développée par Michel Foucault, dans « Des espaces autres » (1967), nous permet de saisir la complexité de cette tension en jeu au niveau de la relation.⁵⁴ Pour Foucault, l'espace est « [...] un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. »⁵⁵ L'espace serait défini par les réseaux de relations qui s'y jouent. L'intérêt de Foucault concerne certains de ces espaces « [...] qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. »⁵⁶ Il en répertorie deux types: l'utopie et l'hétérotopie. L'hétérotopie, ou littéralement « l'espace autre », réfère à un espace qui entretient un rapport différentiel avec l'espace qui l'entoure.⁵⁷ En ceci, l'hétérotopie s'oppose à l'utopie :

Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sorte d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁵⁸

⁵⁴ Cette notion a d'abord été élaborée par Michel Foucault dans sa conférence *Des espaces autres* prononcée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967. Voir : Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », In *Dits et écrits*, *Op. cit.*, p. 1571-1581. Luc Lévesque reprend également ce concept d'hétérotopie dans son texte : « Lieux et non-lieux. Vers une approche interstitielle du paysage », In *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁵ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 1574.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1574.

⁵⁷ Dans sa thèse de doctorat intitulée « Hétérotopie : de l'in-situ à l'in-socius » (2008), Hélène Doyon s'est penchée sur l'origine du terme hétérotopie. Elle affirme que le mot *heterotopia* apparaît dans l'édition de 1913 du *Webster's Revised Unabridged Dictionary* avec la définition suivante: « [...] (Med.) A deviation from the natural position; -a term applied in the case of organs or growths which are abnormal in situation ». Elle le retrouve également dans *The New Shorter Oxford English Dictionary, On Historical Principles* (1993), où il est défini de manière similaire : « *The presence of an organ or other tissue at a site where it is not normally found* ». Doyon note toutefois la présence d'un adjectif, *heterotopic*, qui succède la définition précédente et qui concerne, cette fois, un rapport à l'écologie : « *Occupying different environments ; present in an environment different from that normally occupied*. » Le concept d'hétérotopie tel que présenté par Foucault en 1967 s'apparente à cette dernière entrée qui suppose le caractère distinctif de l'espace « autre » par rapport au système dans lequel il s'inscrit. À ce sujet, voir Hélène DOYON, « Hétérotopie : de l'in-situ à l'in-socius », Thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2008, p. 50.

⁵⁸ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 1574-1575.

L'hétérotopie est donc un « lieu »⁵⁹ qui, tout en étant imbriqué dans un autre, s'en distingue fondamentalement. Tel est le cas des cimetières, des prisons, des théâtres, des cinémas, des bateaux et des jardins.⁶⁰ Foucault donne d'ailleurs cet exemple du jardin pour appuyer le troisième principe fondateur de l'hétérotopie selon lequel « [il] a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles. »⁶¹ Il existerait donc une concordance entre le jardin et le terrain vague. En effet, le terrain vague fait partie intégrante de l'espace urbain tout en lui échappant par l'indétermination qui lui est propre et qui s'oppose à la (sur)détermination de la ville surmoderne.⁶² Pourtant, c'est au niveau de la dimension sociale que le rapprochement du terrain vague à l'hétérotopie est le plus significatif pour nos recherches. Rappelons que pour Foucault, les hétérotopies « [...] ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. »⁶³ Le terrain vague entendu en termes d'hétérotopie aurait cette capacité d'échapper à la solitude de la ville et de susciter des situations d'échanges distinctes de celles qui s'y jouent habituellement.

Cette dimension sociale de l'hétérotopie est proche de la notion d'interstice social que l'on retrouve chez Nicolas Bourriaud. L'art relationnel permet aux artistes, à travers une ouverture dans le corps social, de promouvoir des modèles relationnels différents de ceux « imposés » par le système « dominant ». Bourriaud emprunte la notion d'interstice à Marx chez qui il réfère à un espace exempt du système d'échange économique capitaliste, par exemple le troc :

⁵⁹ Nous reprenons ici le terme employé par Foucault dans la citation précédent qui ne correspond pas à la définition du lieu de Marc Augé que nous avons employé jusqu'ici.

⁶⁰ Le jardin serait selon Foucault l'hétérotopie la plus ancienne.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1574-1577.

⁶² Il importe également de spécifier que l'espace interstitiel offre une biodiversité inestimable et unique qui contraste avec l'aménagement aseptisé de l'espace urbain et de ces espaces verts. À ce sujet, voir en particulier Gilles CLÉMENT, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, coll. « Autre fable », 2004.

⁶³ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 1574.

« L'interstice est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système. »⁶⁴ L'art relationnel se présente donc comme un ensemble d'alternatives aux rapports consommables. Pour Bourriaud, de nouveaux modes relationnels appellent à de nouvelles structures sociales opérant en parallèle du système capitaliste, donc en marge de celui-ci. C'est à cette ouverture que réfère la notion d'interstice social.

Il est particulièrement significatif que de nouvelles structures sociales soient appelées à prendre forme dans des espaces « autres » qui s'articulent en marge de la ville. Comme le souligne Lévesque, « [...] c'est dans la zone stratégique entre ces pôles – zone de 'mi-lieu' – que d'impures et insaisissables hybrides sont à imaginer, composer, activer. »⁶⁵ Dans le même esprit, Nicolas-Le Strat écrit :

L'interstice représente certainement un des espaces privilégiés où des questions refoulées continuent à se faire entendre, où certaines hypothèses récusées par le modèle dominant affirment leur actualité, où un nombre de devenir minoritaires, entravés, bloqués, prouvent leur vitalité. Les interstices sont là pour nous rappeler que la société ne coïncide jamais parfaitement avec elle-même et que son développement laisse en arrière plan nombre d'hypothèses non encore investies [...] L'expérience interstitielle représente une occasion privilégiée pour renouer avec ces hypothèses et ces devenirs disqualifiés par l'économie générale de la société, maintenus en lisière de son développement ou ensevelis sous la somme de ses productions marchandes⁶⁶

Dans le cas des interventions urbaines de SYN, Prost et de Broin, ces « questions refoulées » et ces « hypothèses récusées » seraient de l'ordre de l'habiter, mais plus encore, de l'habiter *ensemble*. La ville surmoderne serait devenue cet espace du « trop plein », pour reprendre les termes d'Augé, cet espace sursignifié où la relation sociale a fait place à la solitude. D'où le besoin des artistes d'investir ces espaces du vide et du vague qui résistent à l'urbanisation et à

⁶⁴ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998, p. 16.

⁶⁵ Luc LÉVESQUE, « Lieux et non-lieux. Vers une approche interstitielle du paysage », In *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, *Op.cit.*, p. 39.

⁶⁶ Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Multiplicité interstitielle », *Loc. cit.*, p. 118.

la logique capitaliste. D'où, encore, leur désir d'y aménager des dispositifs permettant d'expérimenter des situations d'échanges distinctes de celles qui se jouent dans l'espace urbain.

2.4 Le détournement comme acte de résistance

Nous l'avons annoncé d'emblée : notre intérêt pour les interventions de SYN, Prost et de Broin réside dans leur dimension anti-spectaculaire, c'est-à-dire dans la manière dont l'aménagement d'espaces sous-utilisés ou abandonnés du territoire urbain vise à « [déconstruire] le spectacle des villes. »⁶⁷ Nous avons émis l'hypothèse que ce faisant, les artistes subvertiraient la logique économique de la ville surmoderne. Plus spécifiquement, le discours des artistes relationnels concernerait l'esthétisation et la solitude caractéristiques de la ville contemporaine, deux phénomènes intimement liés et associés à la prédominance de sa fonction économique. Dans le premier chapitre nous avons démontré que la nature des échanges qui relient les acteurs sociaux ont un impact sur l'espace. Inversement, l'aménagement de l'espace aurait un impact sur les relations sociales. Si le terrain vague est la figure exemplaire d'un espace subversif pouvant accueillir des modèles sociaux alternatifs, c'est parce qu'il résiste à l'urbanisation et plus précisément à sa surdétermination et à son esthétisation. En d'autres termes le statut de l'interstice serait précaire car il dépendrait des usages qui s'y rattachent. Le potentiel subversif du terrain vague ne prendrait donc sens que dans la mesure où l'action posée respecte l'indétermination qui le définit. Il importe à présent de voir de quelle manière les artistes se jouent du caractère subversif du terrain vague pour proposer des expériences interstitielles et relationnelles inédites.

⁶⁷ Louis JACOB, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain » *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 126.

Dans son texte « Avoir lieu, disparaître : Sur quelques passages entre art et réalité » (2001)⁶⁸, Patrice Loubier propose d'analyser les *Hypothèses d'amarrages* de SYN en termes de mimétisme, un concept visant à concevoir la propension des interventions actuelles à mimer les signes du décor urbain auxquels elles apportent de légères modifications, au risque de passer inaperçues. À ce sujet, Loubier précise que « [l'œuvre furtive] est appréhendée comme une anomalie qui rompt avec la familiarité du lieu, quoique de façon discrète. »⁶⁹ Notons que le terme mimétisme est emprunté au domaine de la zoologie où il désigne un type de stratégie d'adaptation permettant aux êtres vivants de se dissimuler dans le but d'échapper à d'éventuels prédateurs.⁷⁰ Nous le retrouvons également chez Françoise Proust qui s'y réfère pour décrire l'efficacité des stratégies de résistance.⁷¹ Les œuvres mimétiques s'inscriraient dans cette logique : il s'agirait moins pour les artistes d'imiter les signes du décor urbain que de les détourner légèrement de leur fonction première pour pouvoir s'immiscer de façon anonyme dans la ville et en pervertir le fonctionnement.

Parallèlement à l'intérêt partagé des théoriciens et des artistes pour l'art relationnel, un réel engouement pour la dimension micro des pratiques actuelles a marqué le discours théorique et critique des dernières années. En effet, un nombre considérable de concepts ont été proposés pour comprendre comment les œuvres contemporaines opèrent un détournement minime quoique significatif au niveau de l'expérience. Dans le cadre des interventions urbaines, ce détournement affecterait plus précisément le quotidien des gens. Alors que Marie Fraser mentionne la réciprocité des interventions urbaines et de l'« événement »⁷², Patrice

⁶⁸ Patrice LOUBIER, « Avoir lieu, disparaître : Sur quelques passages entre art et réalité. », In *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Op. cit., p. 19-27.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ Robert GAUMONT, « Mimétisme », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com>.

⁷¹ Françoise PROUST, *De la résistance*, Paris, Éditions du cerf, coll. « Passages », 1997, p. 12-13.

Loubier souligne leur dimension « furtive »⁷³ et « mimétique ». De son côté Paul Ardenne propose de qualifier ce type d'œuvre d'« inorganique »⁷⁴ et aborde plus largement la création actuelle à partir des notions d'« expérience »⁷⁵ et de « micro-politique »⁷⁶, alors que pour Bourriaud il s'agit plutôt de « micro-utopies »⁷⁷.

Plus significative pour nos recherches est la notion d'indécidabilité développée par Jacques Rancière pour exprimer le léger détournement sur lequel se basent les pratiques actuelles. Introduite dans son désormais célèbre *Malaise dans l'esthétique* (2004), l'indécidabilité réfère à « [la] reduplication, légèrement décalée, des spectacles, accessoires ou icônes de la vie ordinaire [...] »⁷⁸. Selon Rancière, le potentiel critique de l'art reposerait aujourd'hui sur sa capacité à jouer sur cette frontière entre l'art et le non-art. Plus encore, il s'agirait de

⁷² Marie FRASER, « Sur l'expérience de la ville », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Op.cit. p. 20. En introduction du catalogue *Sur l'expérience de la ville*, Fraser nous convie à considérer la réciprocité entre de l'intervention artistique urbaine et l'événement. Se référant à la notion de surprise de Jean-Luc Nancy, Fraser affirme que l'événement surprend parce qu'il rompt avec les habitudes mais aussi parce qu'il se présente comme étrangeté. À ce sujet, elle écrira : « L'événement ne serait donc pas ce qui advient uniquement comme nouveauté, mais aussi comme étrangeté, c'est-à-dire comme distance et écart. Il brise le cours des choses : il y a à la fois 'rupture et saut'. »

⁷³ À ce sujet voir entre autre Patrice LOUBIER, « Du signe sauvage: notes sur l'intervention urbaine », *Inter art actuel*, n° 59, printemps 1994, p. 32-33 et du même auteur, « Avoir lieu, disparaître : Sur quelques passages entre art et réalité. » In, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Op.cit., p. 19-27; « Enigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, hiver 2001, p. 99-105; « Un art public inostensible », *Espace*, n° 65, automne 2003, p. 27-30; « Travailler dans le réel. Quelques énoncés généraux sur art et contexte », *Inter art actuel*, n° 93, printemps 2006, p. 32-33.

⁷⁴ À ce sujet voir Paul ARDENNE, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p. et *Idem.*, « L'art public. Ambiguïté et crise de l'impact », In *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Op.cit., p 35-44.

⁷⁵ À ce sujet voir Paul ARDENNE, Pascal BEAUSSE et Laurent GOMARRE, *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.

⁷⁶ Pour une critique du terme « micro-politique » employé pour désigner le niveau d'engagement des pratiques contemporaines, voir Jean-Philippe UZEL, « L'art "micropolitique" est-il politique », *Esse*, n° 48, été 2003, p. 12-15

⁷⁷ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁸ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilé, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 76.

proposer des œuvres dont la forme et l'interprétation ne se donnent pas d'emblée. À ce sujet, il écrit : « La seule subversion possible restante est alors de jouer sur cet indécidabilité, de suspendre, dans une société fonctionnant à la consommation de signes, le sens des protocoles de lectures des signes. »⁷⁹ Il est significatif que Rancière situe la nécessité d'une suspension esthétique dans le contexte d'une « société fonctionnant à la consommation de signes ». L'indécidabilité se poserait alors en contrepartie à la redondance et à l'évidence qui caractériserait la société contemporaine mais aussi la ville surmoderne. L'art serait aujourd'hui subversif parce qu'il proposerait des œuvres dont la lecture demeure ouverte.⁸⁰

Dans le cas des *Hypothèses d'amarrages*, le détournement repose sur l'emplacement des tables à pique-nique. Habituellement réservées aux parcs et autres espaces aménagés, elles sont plutôt disposées dans des espaces sous-utilisés ou abandonnés du territoire urbain. L'idée est d'interroger les conditions minimales d'appropriation de l'espace: la table à pique-nique est-elle une amarre suffisante pour que les citoyens intègrent les terrains vagues investis dans leur parcours quotidiens? Sa présence permet-elle de légitimer l'existence de ces espaces marginaux? Outre leurs emplacements inattendus, les tables se distinguent de celles appartenant à la ville de Montréal par leur couleur verte. De plus, un cartel placé sous leur plateau et sur lequel étaient inscrits une adresse URL et un numéro de téléphone renvoyant à une boîte vocale, permet aux gens de donner suite à l'expérience et d'exprimer leurs opinions. Les interventions de SYN fonctionnent essentiellement sur ce modèle visant à interroger « [...] les rapports qu'entretiennent les citoyens avec leur environnement et les usages qu'ils en font. »⁸¹ L'objectif est donc de tester des hypothèses, des expériences inédites qui permettent d'envisager de nouveaux usages de l'espace urbain.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Notons que la pensée de Rancière est, au moment de l'écriture de ce mémoire, l'objet d'un réel engouement dans le milieu de l'histoire de l'art. L'ouvrage collectif *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* (2008) témoigne de cet intérêt porté à la pensée de Rancière et plus précisément à sa notion d'indécidabilité. Marie Fraser, Patrice Loubier et Jean-Philippe Uzel, pour ne nommer que ceux-là, y traitent des enjeux soulevés par les pratiques contemporaines qui jouent sur la limite entre l'art et le réel. Thérèse ST-GELAIS (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2008.

⁸¹ SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

Avec les *Hypothèses d'insertions 1*, les membres du collectif se déplacent à travers la ville de Hull avec d'une table à ping-pong dans le but d'activer des espaces propice au jeu. Des images prises lors de l'intervention ont ensuite servies à produire des cartes postales disséminées dans la ville pour inciter aléatoirement les citoyens à prendre part à l'action. Des expérimentations similaires ont été proposées avec *Hypothèses d'insertions 2,3 et 4*, dans lesquels cas il s'agit de transporter soit une table de ping-pong, de soccer ou de billard dans les rues de Montréal ou celles de Paris. La notion de jeu sur laquelle se fondent ces interventions occupe une place prédominante dans la création artistique contemporaine.⁸² Pour Marie Fraser, « [le] jeu est fondamentalement relationnel. S'il est couramment employé comme une stratégie d'insertion et d'intervention dans la réalité, c'est parce qu'il peut produire des rapports de proximité, des situations de rencontre, de relation et de 'vivre ensemble'. »⁸³ À ceci elle ajoute que « [...] le jeu, dans sa définition même et son efficacité, inclut la possibilité de déjouer les règles, le sens de la loi, de renverser les barrières sociales. »⁸⁴ Il permettrait non seulement de penser le fondement relationnel des interventions mais également leur dimension subversive. C'est d'ailleurs dans ce sens que Fraser propose un rapprochement entre l'espace ouvert par le jeu, qui possède une dynamique interne qui lui est propre, et l'hétérotopie de Foucault.⁸⁵ De plus, le jeu serait une manière d'actualiser l'interstice sociale à la base de l'expérience relationnelle dont parle Bourriaud. En effet, à la manière de l'interstice qui propose « [...] d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont

⁸² Cette notion de jeu est fondamentale pour Rancière qui en fait le fondement de sa théorie esthétique. À ce sujet, voir entre autre Jacques RANCIÈRE, « La communauté esthétique », In *Politique de la parole : singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal, Trait d'union, 2002, p. 145-165.

⁸³ Marie FRASER, « Au bord de l'art », In *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, *Op.cit.*, p. 27.

⁸⁴ Marie FRASER, « Attitudes ludiques en art contemporain », In *Le ludique*, sous la direction de Marie Fraser et Jacinto Lageira, Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 27 septembre – 25 novembre 2001; Lille (France), Musée d'art moderne 10 avril – 24 août 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 13.

⁸⁵ Marie FRASER, « Au bord de l'art », In *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, *Op.cit.*, p. 35.

en vigueur dans ce système. »⁸⁶, le jeu est un système d'échange qui génère ces propres règles et qui permet « [...] de renverser les barrières sociales. »⁸⁷

L'objectif des *Conversations sur la ville* est de créer de « petites zones nocturnes de convivialité »⁸⁸. En d'autres termes, il s'agit d'ouvrir des espaces distincts de la ville surmoderne. Pour cette intervention, SYN a récupéré des fauteuils et des divans auxquels ils ont ajouté des roulettes. Durant l'après-midi le mobilier est stationné dans un parc du Plateau Mont-Royal où les gens peuvent se reposer et discuter. Le soir venu, les membres du collectif déplacent la salle de séjour portative dans tous les recoins de l'avenue Mont-Royal dans le but d'activer les espaces laissés vacants à la fermeture des magasins. Si le principe n'est pas sans rappeler le projet *L'art de la conversation* (2001) de Neumark, il s'agit moins ici pour les artistes de se rendre disponibles à la discussion que de tester des manières inédites d'expérimenter l'espace de la ville. Dans un esprit similaire, *Trou* de Michel de Broin propose une halte dans un site abandonné au cœur du centre-ville. L'artiste met à la disposition des citoyens une roulotte modifiée dans laquelle il est possible de pénétrer par le trou aménagé à l'arrière du véhicule.⁸⁹ L'intérieur de la roulotte est confortable, ce qui permet aux gens de retrouver dans un espace inusité à la fois le confort et la sécurité inhérente à la demeure.⁹⁰

⁸⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Op.cit.*, p. 16.

⁸⁷ Marie FRASER, « Attitudes ludiques en art contemporain », In *Le ludique*, *Op.cit.*, p. 13

⁸⁸ Paysages Éphémères, « SYN atelier d'exploration urbaine. Conversations sur la ville », In *Paysages Éphémères*, [En ligne]. <http://www.paysagesephemeres.com>

⁸⁹ Il est essentiel de soulever la référence à l'utérus qui est ici mis en forme par l'artiste. L'utérus serait ce lieu primordial et originel où se développe la vie mais duquel nous sommes expulsé et qu'il est nécessaire de quitter pour vivre. Il est donc à la fois fondamental et éphémère. L'artiste nous convie, métaphoriquement, à prendre le chemin inverse et à y pénétrer pour s'y reposer et s'y retrouver.

⁹⁰ Marie Fraser note, dans son texte d'introduction du catalogue *La demeure*, que l'objectif de l'artiste était ici : « [d'offrir] aux passants les conditions de sécurité, de confort et de quiétude de la demeure. » (p.25) Pourtant, sous les recommandations des responsables de la Ville de Montréal, un gardien a dû être engagé et une barrière disposée sur le terrain pour assurer la sécurité des citoyens. À ce sujet, voir : Marie FRASER, (dir.), *La demeure*, *Op. cit.*, p. 25, note en bas de page n° 26. De plus, le projet initial de de Broin était de suspendre ladite roulotte dans les airs, dans le but de questionner les normes de confort et de sécurité traditionnellement associées à la demeure. Le projet, jugé trop risqué, n'a pas été retenu.

La notion de demeure est également au cœur des interventions de Jean-François Prost. Dans le cadre des *Inflexions des usages : 60 stations dans la ville générique* Prost parcourt différentes villes québécoises dans une camionnette aménagée pour y vivre. Les stations où il se pose sont exemplaires de la ville générique qu'il définit comme « [un] lieu où les sensations sont émoussées et diffuses, les émotions raréfiées [...] »⁹¹. Plus concrètement, il s'agit de centres commerciaux; de *Power center*⁹², ces espaces qui concentrent en leur sein un maximum de magasins accessibles uniquement de l'extérieur et dont la forme est identique d'une ville à l'autre; et d'espaces en bordure des nouveaux développements résidentiels de banlieue. L'ironie du projet repose sur le fait que, bien que Prost ait voyagé pour une durée de cinq mois, le décor est resté (sensiblement) le même. Les stations investies concordent par ailleurs avec la description donnée par Marc Augé des non-lieux : uniformes, aseptisés et motivés par l'unique idée de consommation. Pourtant, en prolongeant sa visite dans les stationnements de ces centres commerciaux, en y habitant momentanément et en y recevant les curieux, l'artiste perverti la logique qui motive ces espaces : il en fait momentanément un lieu. Avec *Co-habitation hors-champ*, né d'une collaboration avec Marie-Suzanne Désilets, le défi est similaire : habiter une roulotte modifiée posée sur le toit d'un édifice et seulement visible à partir de la voie de service de l'autoroute Métropolitaine. Au sujet de ce projet, Fraser écrit : « *Co-habitation hors-champ* soumet ainsi les réalités du non-lieu, celles du transit et de la circulation, l'anonymat, l'isolement et la solitude, aux conditions de la demeure. »⁹³ Pour une durée de deux semaines, les artistes ont donc partagé l'expérience de cet environnement hostile dans le but de tester de nouvelles possibilités d'habiter la ville.

⁹¹ SYN – *Atelier d'exploration urbaine*, [En ligne]. <http://www.amarrages.com>. Prost emprunte sa définition de cette ville générique à Rem Koolhaas. À ce sujet voir Stephano BOERI, Rem KOOLHAAS et collab., *Mutations Rem Koolhaas, Harvard Project on the City : Stefano Boeri, Multiplicity : Sanford Kwinter : Nadia Tazi, Hans Ulrich Obrist*, Barcelone, ACTAR; Arc en rêve, Centre d'architecture Bordeaux, 2000, p. 725.

⁹² Les centres d'achats traditionnels sont habituellement accessibles de l'intérieur.

⁹³ Marie FRASER (dir.), *La demeure*, *Op.cit.*, p. 26.

2.5 La tactique

Contrairement au spectacle dont le mode d'apparition est frontal et littéralement spectaculaire, les interventions urbaines auraient la capacité de « [...] déconstruire le spectacle des villes »⁹⁴ et « [d'échapper] au spectaculaire par la ruse »⁹⁵. Le détournement, qui repose à la fois sur le choix des espaces investis mais également sur la nature des actions qui sont posés, comme nous l'avons vu, serait de l'ordre de la subversion et de la résistance. La tactique telle que définie par Michel de Certeau dans *Arts de faire* (1990) nous apparaît particulièrement riche pour aborder les œuvres relationnelles.

Pour de Certeau, il existe plusieurs types de pratiques quotidiennes, des manières de « faire avec »⁹⁶ : l'usage, la tactique et la stratégie. L'usage se base sur des règles préétablies par une instance extérieure jugée autoritaire et à laquelle l'utilisateur doit se conformer. Parce qu'il est lié à l'idée de consommation et qu'il encourage la passivité, l'usage serait la manière de « faire avec » exemplaire du non-lieu. Par opposition, la tactique résiste à la structure dans laquelle elle s'immisce. Elle implique une subversion des règles établies, un détournement de leur sens initial : « [la tactique] profite des 'occasions' et en dépend [...]. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. [...] Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. »⁹⁷ Il est donc question ici d'astuce, de spontanéité et d'intrusion. La tactique se distingue en ce sens de la stratégie, un mot d'origine militaire qui réfère à une résistance organisée. Ainsi opère l'armée, par exemple, qui est identifiable comme un tout, un système qui se différencie, par son organisation, du lieu 'attaqué'. La tactique est de l'ordre du spontané plus que du calculé, elle tend à s'effacer plutôt qu'à s'annoncer. Elle consiste en un

⁹⁴ Louis JACOB, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Loc. cit.*, p. 126.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁶ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 50.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

léger déplacement opéré au sein d'un système, pouvant passer pratiquement inaperçu mais qui tire sa force de son camouflage, voire de son indécidabilité.

Outre son mode d'organisation et d'apparition, un autre aspect distingue la tactique de la stratégie : son rapport au pouvoir. Pour de Certeau : « [...] la tactique est déterminée *par l'absence de pouvoir* comme la stratégie est organisée par le postulat d'un pouvoir. »⁹⁸ Ce rapport au pouvoir est essentiel pour notre recherche : il nous apparaît fondamental pour comprendre l'effet de détournement des pratiques relationnelles et pour situer l'importance de la résistance. Nous reviendrons plus en détail sur cette notion de résistance au prochain chapitre. Disons pour l'instant qu'elle s'actualise dans le désir des artistes de proposer des expériences alternatives au spectacle de la ville surmoderne. Nous retrouvons cette idée chez Christian Ruby:

En un mot, il y a de la résistance. Des artistes penchent pour le refus de l'esthétisation. Cette autre perspective, propre à certaines œuvres spécifiques des mouvements contemporains, contribue à privilégier, par le truchement de l'art, la composition de réseaux de relations informels, éphémères, déplacés des centres de décision urbains vers les périphéries ou vers des liens transversaux, déplacés, actifs. Elle participe à la création, en quelques sorte, des archipels de sociabilité, de débat, de responsabilité et de citoyenneté propres à mettre en question les consensus formels, les esthétisations des mœurs et les sollicitations trop uniformes de la part de l'État [...].⁹⁹

Si la résistance s'articule d'abord autour de l'esthétisation de la ville, elle dépasse néanmoins la simple question de l'image. Comme nous l'avons vu plus tôt, la dimension critique des interventions en milieu urbain concerne davantage la logique économique responsable de cette esthétisation mais également son impact sur l'espace et sur les relations sociales. La tactique échapperait au pouvoir économique par la ruse car elle permettrait, à l'instar du don, de penser le fondement de situations d'échanges distinctes de la logique capitaliste de la ville à la base de la régression du lien social. Plus encore, elle rendrait possible ce revirement de la dimension sociale permettant d'échapper au spectacle de la ville.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁹ Christian RUBY, *L'art public : un art de vivre la ville*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 57.

À ce titre, il importe de souligner l'illégalité des tactiques de SYN, de Prost et de de Broin. En effet, la majorité des interstices montréalais sont des terrains privés.¹⁰⁰ Les initiatives des artistes contreviennent à un des principes fondateurs du système capitaliste : le droit à la propriété privée. Pourtant, comme le spécifie Lévesque, « [les interstices] constituent des terrains privés où est accepté habituellement un certain niveau d'appropriation publique. »¹⁰¹ Ainsi, bien que les sites investis servent officiellement des intérêts privés, ils permettent, officieusement, un certain degré d'accessibilité duquel tirent profit les artistes. Nous retrouvons ici une des caractéristiques fondamentales de la tactique : son potentiel à s'immiscer dans les failles d'un système.

Mentionnons également la portabilité inhérente aux dispositifs mis en place par les artistes. En effet, les éléments par le biais desquels les artistes investissent les failles de l'urbanité sont facilement déplaçables, soit par leur relative légèreté, comme dans le cas des tables à pique-nique; par la présence de roues, comme pour les roulottes; ou par l'ajout de roulettes, comme pour les fauteuils ou les tables de jeu. Cette portabilité participerait à l'indécidabilité du terrain vague car rappelons-le, la dimension subversive de ce type d'espace est indissociable de la nature des actions qui y sont posées. De ce fait, l'espace interstitiel n'appelle pas à une appropriation à long terme mais bien à des gestes spontanés et éphémères, autrement dit à des tactiques. La portabilité des dispositifs supposerait également une réappropriation potentielle par les citoyens. Le cas des *Hypothèses d'amarrages* est à ce titre éloquent. En effet, quatorze des dix-sept tables initialement disposées par les membres du collectif ont été délocalisées.¹⁰² Il est possible qu'elles aient été déplacées par les citoyens ou qu'elles aient été enlevées par les propriétaires des espaces investis. Mais il est également probable que les tables aient été volées¹⁰³. Comme le rappelle Constant, un des membres actif

¹⁰⁰ À ce sujet, voir Luc LÉVESQUE, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Loc. cit.*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰² À ce sujet, voir SYN – *Atelier d'exploration urbaine*, [En ligne]. <http://www.amarrages.com>
Notons que la dernière mise à jour des informations relatives aux tables à pique-nique date d'avril 2008. Il est donc plausible que le nombre d'éléments encore en place soit à évaluer à la baisse.

du mouvement de l'Internationale Situationniste, « [le] vol constitue en fait un renversement sommaire de toute structure du spectacle; c'est la subordination de l'objet inanimé – dont on nous refuse le libre usage – aux sensations vivantes qu'il peut éveiller quand on le met en jeu avec l'imagination dans une situation donnée. »¹⁰³ L'ouverture relative des dispositifs, c'est-à-dire leur potentiel de réappropriation par les citoyens, participerait à la dimension subversive des interventions relationnelles. Le vol serait, à ce titre, un renversement du spectacle.

En s'immisçant dans les failles de l'espace urbain, les artistes détourneraient ce qui définit aujourd'hui la ville pour y réinscrire du lien social. La table à pique-nique, le jeu, la demeure offriraient alors des ouvertures, des hypothèses proposées aux citoyens pour qu'ils se réapproprient la ville et qu'ils y expérimentent de nouvelles « manières de faire ».

¹⁰³ Nous n'avons aucune information au sujet du sort de ces quatorze tables à pique-niques. Notre propos est donc de l'ordre de l'hypothèse et de la spéculation.

¹⁰⁴ CONSTANT, « Vers l'urbanisme unitaire », In *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, sous la direction de Gérard Berreby, Paris, Allia, 2004, p. 132.



Figure 2.1

SYN, *Hypothèses d'amarrages*, 2001, intervention, sous l'échangeur Turcot, Montréal.

Source : Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 -juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 49.

Photo : © Guy L'Heureux



Figure 2.2

SYN, *Hypothèses d'amarrages*, 2001, intervention, aéroport Dorval, Montréal. Source : Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 -juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 50.

Photo : © Guy L'Heureux



Figure 2.3

SYN, *Hypothèses d'insertions 1*, 2002, intervention, Hull. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.4

SYN, *Hypothèses d'insertions 1*, 2002, intervention, Hull. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.5

SYN, *Hypothèses d'insertions 2*, 2006, intervention, Montréal. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.6

SYN, *Hypothèses d'insertions 3*, 2007, intervention, Paris. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.7

SYN, *Hypothèses d'insertions 4*, 2008, intervention, Montréal. Source : SYN – *Atelier d'exploration urbaine*, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.8

SYN, *Hypothèses d'insertions 5-Conversation sur la ville*, 2008, intervention, Montréal. Source : SYN – *Atelier d'exploration urbaine*, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.9

Jean-François Prost, *Inflexion des usages dans la ville générique*, 2002, intervention. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.10

Jean-François Prost, *Inflexion des usages dans la ville générique*, 2002, intervention. Source : SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 2.11

Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, *Co-habitation hors-champs*, 2002, intervention, Montréal. Source : Marie FRASER (dir.), *La demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 13 septembre -7 décembre 2002), Montréal, 2008, p.64.



Figure 2.12

Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, *Co-habitation hors-champs*, 2002, intervention, Montréal. Source : Marie FRASER (dir.), *La demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 13 septembre -7 décembre 2002), Montréal, 2008, p.66.



Figure 2.13



Figure 2.14

Michel de Broin, *Trou*, 2002, intervention, Montréal. Source : *Michel de Broin*, [En ligne]. <http://www.micheldebroyn.org/fr/projects/entr/index.html>, (Page consultée le 15 janvier 2010).

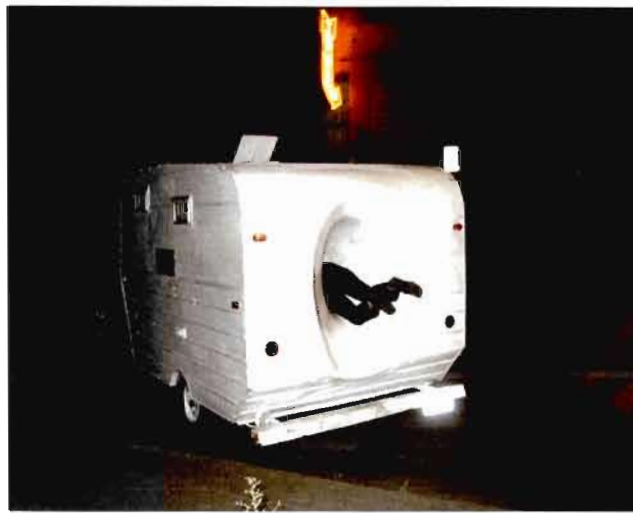


Figure 2.15

Michel de Broin, *Trou*, 2002, intervention, Montréal. Source : Marie FRASER (dir.), *La demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 13 septembre - 7 décembre 2002), Montréal, 2008, p.61.

CHAPITRE 3 :

LA QUESTION DE LA RELATION DANS LE CONTEXTE DES ÉCHANGES ÉCONOMIQUES

Ce troisième chapitre aborde une œuvre de Mathieu Beauséjour qui est un cas unique au Québec : *Survival Virus de survie* (1991-1999). Entre 1991 et 1999, l'artiste a « contre-timbré »¹ tous les billets de banque canadiens qu'il a eu en sa possession avant de les remettre en circulation. L'infiltration dans l'institution monétaire canadienne est illégale. Or, l'efficacité de son projet repose précisément sur cette illégalité qui lui permet de s'introduire dans le réseau monétaire pour l'infecter et d'anticiper sa destruction. Comme le stipule la loi de la Banque du Canada au sujet des billets usés ou contaminés, « [en] collaboration avec les institutions financières, la Banque surveille étroitement la qualité des billets et retire de la circulation les coupures contrefaites, anciennes ou usées. »² Sont considérés « impropres à la circulation » les billets « [...] mutilés, tachés, ramollis, trop usés ou qui présentent des marques. [...] »³. De plus, la loi 456 du code criminel canadien condamne tout individu qui « a) dégrade une pièce courante » ou/et « b) met en circulation une pièce courante qui a été dégradée »⁴. L'intérêt de *Survival Virus de survie* pour nos recherches concerne la volonté de Beauséjour d'investir le système monétaire et de s'immiscer à même le réseau des échanges économiques.

¹ Mathieu Beauséjour, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> Nous reprenons ici le terme de Beauséjour.

² Banque du Canada, [En ligne]. <http://www.banqueducanada.ca>.

³ *Ibidem*.

⁴ Ministère de la justice du Canada, [En ligne]. <http://lois.justice.gc.ca>.

Le présent chapitre sera exclusivement réservé à cette intervention sans précédent au Québec mais néanmoins significative des enjeux d'un art relationnel contemporain. Si dans les chapitres précédents nous avons insisté sur l'importance de l'espace dans les oeuvres relationnelles, l'espace économique est un espace déterritorialisé, un réseau de relations économiques qui repose entièrement sur les transactions qui le définissent. Dans un contexte où l'existence même du réseau dépend des connexions qui y sont créées, l'intermédiaire qui assure le lien entre les agents est primordial. Tel est le rôle des billets de banques : ils médiatisent l'ensemble des relations économiques mais aussi sociales qui assurent le fonctionnement du réseau. C'est précisément pour cette raison que l'art se serait intéressé à l'argent : dans le but de problématiser la généralisation économique qui caractérise la contemporanéité. *Survival Virus de survie* participerait à cette remise en question des fondements de la société actuelle. L'objectif est ici de démontrer le pouvoir et la prédominance des transactions économiques sur les autres types d'échanges sociaux, ce que souligne Beauséjour en propageant un virus dans le système monétaire. Parce qu'elle s'attaque directement à la racine de la régression du lien sociale – le capitalisme – cette intervention serait la plus radicale des œuvres étudiées dans ce mémoire.

Afin de situer notre objet, nous définirons les notions de « société », de « système économique », de « système monétaire » et de « capitalisme » en nous basant notamment sur la *Philosophie de l'argent* (1900)⁵ de Georg Simmel, *Le capital* (1867)⁶ de Karl Marx et l'*Histoire du capitalisme de 1500 à 2000* (2000)⁷ de Michel Beaud. Nous reprendrons la définition du capitalisme de Beaud comme une logique sociale. Nous référerons à la notion de capitalisme mondial intégré proposé par Félix Guattari dans *Les trois écologies* (1989)⁸ pour saisir l'essence du capitalisme contemporain qui se caractériserait par sa

⁵ Georg SIMMEL, *La philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologies », 1987 [1900].

⁶ Karl MARX, *Tome 1. Le développement de la production capitaliste*, In *Le capital*, In *The Marxists Internet Archive*, [En ligne]. <http://www.marxists.org>.

⁷ Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Paris, Seuil, coll. « Points. Économie E18 », 2000 [1980].

⁸ Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989.

déterritorialisation. Nous étudierons l'impact de cette déterritorialisation au niveau des relations sociales en reprenant le concept de réseau présenté par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999)⁹. Nous verrons que l'expansion du réseau, c'est-à-dire sa réussite, est irréconciliable avec les relations durables. Nous étudierons les fondements de cette critique dite sociale du capitalisme. Nous aborderons *Survival Virus de survie* en termes de parasitisme et de tactique de résistance. Nous référerons à la dimension subversive de l'œuvre en nous basant sur la définition de la résistance de Michel Foucault¹⁰ et sur l'idée de hasard.

3.1 Présentation de *Survival Virus de survie* de Mathieu Beauséjour

Entre 1991 et 1999, Mathieu Beauséjour estampe chaque billet de banque qu'il transige et en note le numéro de série avant de le remettre en circulation, propageant ainsi son *Virus de survie*¹¹ (fig. 3.1 et 3.2). En 1999 il propose *Memes*¹² (fig. 3.3 et 3.4), une œuvre composée de quatre panneaux de papier vélin dont le format est proportionnel à la dimension des billets de

⁹ Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

¹⁰ Michel FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », In *Dits et écrits*, v. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1041-1062 et Michel FOUCAULT, « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », In *Dits et écrits*, *Op.cit.*, p. 1554-1571.

¹¹ Le projet fut notamment présenté en 1995 au Musée de la poste de Paris en 1995 dans le cadre de l'exposition *L'Art du tampon*, en 1997 à Toronto lors de l'exposition collective *The Bank of Symbiosis*, présentée au Ontario Hydro Building et, également en 1997, au Centre international d'art contemporain (CIAC) dans le cadre de l'exposition *Livres et tampons d'artistes*. Une instance de l'œuvre appartient aujourd'hui au Musée national des beaux-arts du Québec (MBNAQ). Une trace du projet est y conservée dans une vitrine : on y retrouve notamment le cahier de note dans lequel Beauséjour notait ses réflexions et l'entièreté des numéros de séries des billets contaminés; une vidéo où défilent ces mêmes numéros de séries; les tampons-encreurs et les encriers ayant servis au marquage des billets de banque; un échantillon des billets contaminés; et, finalement, des blocs d'érable dont la quantité égale celle des valeurs des billets marqués (2\$, 5\$, 10\$, 20\$, 50\$ et 100\$), dont la largeur et la hauteur sont à l'échelle de ces mêmes billets et dont l'épaisseur est déterminée par le nombre de billets infectés par le virus au fil des ans. Selon l'artiste, l'équivalent de 100 000\$ aurait été détruit.

¹² Le titre signifie « mêmes » ou « mimétique ». L'œuvre a été présentée dans le cadre de l'exposition *Royalties* à la galerie Clark du 13 mai au 20 juin 1999.

banque canadiens et sur lesquels est inscrit le slogan de mai 68 attribué à Guy Debord « Ne travaillez jamais ».¹³ Deux ans plus tard, en 2001, l'artiste récidive avec *Spare Some Social Change* (fig. 3.5 à 3.8). Le projet opère autour d'une cellule « anarcho-utopiste » : à l'extérieur sont disposées des affiches reprenant l'esthétique propagandiste, tandis qu'à l'intérieur se trouvent divers instruments révolutionnaires dont des journaux, des cartes postale « Vivre pour conspirer », des tampons encreurs et des billets « No dollar ».¹⁴ Pour cette installation, l'artiste agit sous l'effigie de l'International Virologie Numismatique (IVN), un projet/collectif initié par Beauséjour en 2000 auquel participe ponctuellement Peter Dubé et dont l'appellation n'est pas sans rappeler l'International Situationniste et son prédécesseur, l'International Lettriste. Les questions au cœur de l'IVN relèvent de « l'infiltration de la propriété de l'État », de « la loi » et de « la destruction du système économique ».¹⁵ Leur objectif ? « [Transmettre] des informations indésirables sur ce qui a cours légal, [infecter] de virus le sang de la nation. »¹⁶ Finalement, en 2007, l'artiste propose

¹³ L'œuvre est actuellement au Musée national des beaux-arts du Québec.

¹⁴ L'installation a été présentée chez Skol du 13 janvier au 10 février 2001 dans le cadre des *Commensaux*.

¹⁵ Ianick MARCIL et Bernard SCHÜTZE, *Persistence : Mathieu Beauséjour*, Montréal, Quartier éphémère, 2007, p. 54. Notons à ce sujet qu'il semble y avoir confusion au niveau de l'attribution de *Survival virus de survie* : Alors que tous les auteurs attribuent l'œuvre à Mathieu Beauséjour, à la page 54 de l'ouvrage *Mathieu Beauséjour : persistance*, il est écrit : « En 1991, nous avons initié le projet 'Survival Virus de survie' [...] ». Cet extrait est tiré du manifeste de l'Internationale virologie numismatique (IVN). Nous pouvons supposer que ce 'nous' réfère à Mathieu Beauséjour et Peter Dubé. Toutefois, dans l'article d'André-Louis PARÉ, « Mathieu Beauséjour : Persister dans la négation », *Parachute*, n° 115, été 2004, p. 116-133, il est écrit à la page 119, que l'INV a été fondé en 1999, soit l'année à laquelle l'activité de marquage associée à *Survival Virus de survie* prend fin. Nous avons questionné Mathieu Beauséjour à ce sujet, via courriel. Il nous a confirmé qu'il est l'unique auteur de *Survival Virus de survie* mais que l'ambiguïté qui demeure au sujet de l'auctorialité de l'œuvre lui convient.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

Filth (fig. 3.9 et 3.10), un « tableau vivant »¹⁷ composé entre autre de millions de dollars canadien déchiquetés et d'une planche à découper.¹⁸

Concernant la démarche artistique de Beauséjour, Ianick Marcil écrit dans son texte « Futilité, art et argent » (2007):

Toutes les interventions de Mathieu Beauséjour se situent sur le terrain de la contestation, et plus particulièrement de la remise en question des relations sociales nécessairement empreintes d'une composante d'influence, d'autorité et de dépendance. Ses projets ont tous un aspect 'viral': l'œuvre a pour fonction de s'insérer dans le mécanisme des relations sociales (souvent au moyen du système économique et monétaire) pour en contester la légitimité et le pouvoir.¹⁹

Cette contestation des relations sociales par le biais de l'infection du système monétaire est essentielle pour notre recherche. Elle appuie notre hypothèse selon laquelle les pratiques relationnelles remettent en question les fondements de la société contemporaine et des principaux réseaux sur lesquels elle se base en s'y immisçant. Plus précisément, elles subvertiraient le mode de fonctionnement de ces réseaux en y introduisant des modalités d'échanges qui se distinguent des celles qui s'y jouent habituellement. C'est un des aspects fondamentaux qui ressort de nos analyses et qui semble particulièrement vivant au Québec.

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes intéressée à la ville contemporaine comme espace spécifique. Nous avons vu que la question économique, dont la prédominance des transactions marchandes sur les autres types d'échanges sociaux et l'aménagement même de

¹⁷ Le terme est de l'artiste. Mathieu Beauséjour, « *Filth* », [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com>.

¹⁸ L'œuvre a été présentée dans le cadre de *Making Real/Rendre réel*, une exposition collective organisée en collaboration avec la galerie Scène Québec et le Centre national des Arts à Ottawa, du 20 avril au 5 mai 2007 sous le commissariat de Marie Fraser. L'œuvre de Beauséjour prenait place dans une ancienne banque. La Banque du Canada avait octroyé des millions de dollars canadiens déchiquetés qui furent remis à l'artiste et disposés dans la salle où l'œuvre était présentée. Lors de l'ouverture de l'exposition, l'artiste était placé parmi les billets déchiquetés et découpait lui-même des billets de 20\$. Le terme « *filth* » réfère à quelque chose de dégoûtant, voire d'immoral.

¹⁹ Ianick MARCIL, « Futilité, art et argent », In Ianick MARCIL et Bernard SCHÜTZE, *Op.cit.*, p. 120.

l'espace sont symptomatiques, y est omniprésentes. En fait, la ville contemporaine serait un espace économique parce qu'elle se définirait par les transactions qui s'y déroulent et qui assurent son fonctionnement. L'expérience de la ville contemporaine nous amènerait donc à revisiter ce que nous entendons par « espace » : l'espace référerait aujourd'hui davantage à une toile virtuelle de connexions potentielles et ponctuelles qu'à un site géographiquement situable.²⁰

Parallèlement, si la ville a toujours été le lieu du pouvoir économique, ce pouvoir ne serait plus aujourd'hui exclusivement limité à l'espace urbain : il se serait généralisé à l'ensemble des espaces et des sphères d'activité, devenant indissociable de l'expérience contemporaine.²¹ Le cadre qui est ici le nôtre ne nous permet pas de développer cette dimension pourtant fondamentale de la contemporanéité. Nous souhaitons néanmoins aborder certains aspects qui sont intimement rattachés à notre problématique de départ, notamment l'impact de cette généralisation au niveau des relations sociales pour saisir en quoi l'intérêt d'un artiste comme Mathieu Beauséjour pour l'économie s'inscrit dans une remise en question des fondements de la société contemporaine.

²⁰ À ce sujet, il est particulièrement probant de se référer à la démarche de Mark Lombardi, un artiste américain (1951 - 2000) qui a consacré la dernière partie de sa vie à cartographier des transactions monétaires. Ces œuvres révèlent les liens entre les acteurs économiques sous forme de dessins qui s'apparentent à des constellations. À ce sujet, voir Katy SIEGEL et Paul MATTICK, *Argent*, Paris, Thames & Hudson, coll. : « Question d'art », 2004, p. 120 et « Mark Lombardi », In *Wikipédia*, [En ligne]. <http://en.wikipedia.org>.

²¹ Cette thèse est notamment défendue par Michel Beaud dans son *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, *Op. cit.*, et par Félix Guattari dans *Les trois écologies*.

3.2 Société, économique, et capitalisme : quelques définitions

Dans sa *Philosophie de l'argent* (1900), Georg Simmel définit la société comme la somme des échanges qui : « transforme une somme d'individus en un groupe social »²² :

L'échange des produits du travail, ou de toute possession quelle que soit son origine, est manifestement l'une des premières et des plus pures formes de socialisation humaine : et ceci non pas de telle façon que la 'société' serait d'abord achevée et qu'ensuite on procéderait à des échanges en son sein, mais l'échange étant lui-même une des fonctions qui, à partir de la simple juxtaposition des individus, réalisent leur connexion intime, la société; la société en effet n'est pas une unité absolue qui devrait d'abord être là [...]. Au contraire, 'société' n'est que le terme général qui englobe la totalité de ces interactions spécifiques.[...] l'échange est bien plutôt une socialisation, l'une de ces relations dont la présence transforme une somme d'individus en un groupe social, parce que 'société' est identique avec la somme de ces relations.²³

La société ne préexiste donc pas aux échanges sociaux : ce sont plutôt eux qui la définissent. Si les transactions économiques sont « l'une des premières et des plus pures formes de socialisation humaine »²⁴, le système économique, comme « mode d'organisation de l'activité économique »²⁵, serait également un mode d'organisation social puisqu'il permettrait de structurer les échanges qui unissent les différents acteurs sociaux. Aussi, bien que les transactions économiques ne soient pas les seuls actes de socialisation possibles, dans le contexte actuel elles tendent à remplacer toutes les autres formes d'échanges sociaux.

Si le troc fut la première forme d'économie, les transactions économiques seraient depuis le 19^{ème} siècle largement médiatisées par l'argent.²⁶ On reconnaît généralement trois fonctions,

²² Georg SIMMEL, *La philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologies », 1987 [1900], p. 192.

²³ *Ibid.*, p. 191-192.

²⁴ *Ibid.*, p. 191.

²⁵ « Système économique », In *Wikipédia*, [En ligne]. <http://fr.wikipedia.org>

²⁶ Nous référons ici à la révolution industrielle qui a débuté à la fin du 18^{ème} siècle en Angleterre mais qui s'est généralisée en Europe au début du 19^{ème} siècle qui se caractérise entre autre par le passage d'une économie agraire à une économie basée sur le commerce et l'industrie.

de base à la monnaie : celle d'unité de compte, d'intermédiaire général des échanges et de réserve de valeur.²⁷ La deuxième de ces fonctions nous intéresse davantage. Considéré en termes d'intermédiaire, l'argent est ce « qui rend possible la socialisation des sujets de la société marchande [et qui] exerce un rôle de médiateur entre les individus »²⁸. L'argent est donc ce qui permet d'établir la relation entre les individus. C'est en ce sens que Marx définit le capital comme « un rapport social entre personnes, lequel rapport s'établit par l'intermédiaire des choses »²⁹ et que Marcel Mauss proposera, dans son *Essai sur le don* (1923-1924), de concevoir les transactions économiques et monétaires comme des faits sociaux totaux, parce qu'elles mobilisent l'ensemble des institutions sociales.³⁰

Au-delà de son rôle de médiateur, l'argent serait également le signe du pouvoir économique. À ce sujet, il importe de rappeler qu'au delà d'un « rapport social entre personnes », le capital est défini chez Marx comme « un rapport social de domination pour l'extorsion de plus-value »³¹. De son côté, Michel Foucault affirme que « [les relations de pouvoir] s'exercent pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange des signes. »³² Pour Marshall McLuhan, « [comme] l'écriture ou le calendrier, [l'argent] donne aux

²⁷ À ce sujet, voir Patrick VILLIEU, « Monnaie. Théorie économique de la monnaie », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com>.

²⁸ Ces passages sont tirés de l'ouvrage de Pierre-Bruno RUFFINI, *Les théories monétaires*, Paris, Seuil, coll. : « Points. Économie », 1996, p. 42-43. L'auteur résume la pensée exprimée par Michel Aglietta et André Orléan dans *La violence de la monnaie*, Paris, PUF, coll. : « Économie en liberté », 1984.

²⁹ Karl MARX, « La théorie moderne de la colonisation », In *Tome 1. Le développement de la production capitaliste* In *Le capital*, In *The Marxists Internet Archive*, [En ligne]. <http://www.marxists.org>. Il importe ici de mentionner que cette citation de Marx implique bien davantage que la simple fonction socialisante de l'argent : elle relève de la dimension de domination inhérente au capital que nous avons soulevée plus tôt et la réification du lien social causé par la généralisation de la marchandise.

³⁰ À ce sujet, voir Jean CAZENEUVE, « Marcel Mauss 1872-1950 », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com>.

³¹ Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, *Op.cit.*, p. 63.

³² Michel FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », *Op.cit.*, p. 1053.

organisations politiques une autorité plus étendue dans l'espace. »³³ Plus qu'un simple signe de pouvoir, l'argent serait un outil au service du pouvoir permettant la mise en place et l'élendue de ce rapport de force. La contestation à la base du virus de Beauséjour se situerait donc à ce niveau : la circulation du capital comme principal acte de socialisation de la société contemporaine et l'argent comme signe d'« un rapport social de domination ».

Si l'adéquation entre la société, le système économique, l'argent et le pouvoir ne va pas de soi, dans le contexte actuel ces notions se recoupent en plusieurs points, voire se confondent. Un autre concept tend aujourd'hui à se fusionner aux notions déjà abordées : le capitalisme. Tel qu'il est conventionnellement défini, le capitalisme est un « [système] économique et social fondé sur la propriété privée des moyens de production et d'échange. (Le capitalisme se caractérise par la recherche de profit, l'initiative individuelle, la concurrence entre les entreprises.) »³⁴ Le capitalisme est donc un mode d'organisation économique *et* social³⁵ fondé sur la circulation du capital qui en garantit le fonctionnement. En introduction de son *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000* (2000 [1980]), l'économiste Michel Beaud propose une définition du capitalisme qui dépasse cette idée de « système ». Selon lui, il s'agit d'abord et avant tout d'une « [...] logique sociale complexe porteuse de forces transformatrices, qui a émergé d'une manière alors invisible aux XV^e – XVI^e siècles, s'est imposé au XIX^e à travers l'industrialisation et tend aujourd'hui à dominer la plupart des sociétés et le monde. »³⁶ Pour Beaud, il s'agit donc de saisir l'impact de cette structure sociale spécifique sur l'ensemble des éléments avec lesquels elle interagit.

³³ Katy SIEGEL et Paul MATTICK, *Argent*, Paris, Thames & Hudson, coll. : « Question d'art », 2004, p. 128. Les auteurs citent Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1968.

³⁴ « Capitalisme », In *Le petit Larousse illustré 2007*, sous la direction d'Isabelle Jeuge-Maymart, Paris, Larousse, 2006, p. 201.

³⁵ C'est précisément ce qu'avait démontré Marx avec sa théorie des classes sociales.

³⁶ Michel BEAUD, *Op. cit.*, p. 18.

Symétriquement à la ville que nous avons abordée dans les chapitres précédents, le capitalisme n'est pas une notion abstraite et a-historique. Il s'agit, pour reprendre les termes de Beaud, d'une « logique » qui a évolué à travers les époques et qui continue de se modifier. Parler du capitalisme en général serait donc une entreprise vaine, tout comme il serait impensable d'aborder « [...] l'époque contemporaine sans analyser les profonds bouleversements qu'a apporté, dans les sociétés du monde entier, le développement du capitalisme. »³⁷ Ces transformations sont infiniment complexes et nous ne serions en saisir toute la portée dans le cadre qui est le nôtre. Il importe néanmoins de souligner certaines des caractéristiques qui définissent le capitalisme contemporain pour mieux cerner le contexte dans lequel s'inscrit l'intervention de Beauséjour.

3.3 Le capitalisme contemporain : un pouvoir déterritorialisé

Selon Beaud, chaque étape significative du développement du capitalisme est intimement liée à une crise économique de laquelle résulte l'émergence de nouveaux modes de production et l'affirmation de nouveaux capitalismes nationaux. C'est en ce sens qu'il affirme que le capitalisme est une « logique sociale complexe porteuse de forces transformatrices »³⁸. Le capitalisme tel qu'il se présente au cours de la décennie 1990-2000

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 18.

serait déterminé par la « Longue crise des années 1973-1990 »³⁹. Au sujet des transformations majeures qui ont résultées de cette « Longue crise », Beaud écrit :

Simultanément, [...] émergent de nouvelles technologies : nouvelles énergies (nucléaire, usage du gaz naturel et énergies renouvelables) et économies d'énergie; nouvelles techniques (notamment pour le stockage, la circulation et de traitement de l'information, pour la maîtrise du vivant, avec toutes ses implications, de la conquête animale et végétale à celle des hommes, pour la conquête et la valorisation de l'espace, etc.), nouveaux matériaux, nouvelles frontières (les profondeurs de l'océan, l'espace, le cœur de la matière, la vie); et donc nouvelles activités, touchant à tous les domaines, y compris ceux qui ont, de tout temps, échappé aux logiques économiques.⁴⁰

Au moment où s'effondrent les systèmes socialistes – dont la chute du mur de Berlin en 1989 est sans aucun doute l'événement le plus significatif – les frontières du capitalisme atteignent des limites jusqu'alors unimaginables, s'étendant à l'ensemble des territoires et des secteurs d'activités.⁴¹ La définition du capitalisme contemporain proposée par Félix Guattari est à ce titre éloquente:

Le capitalisme contemporain peut être défini comme capitalisme mondial intégré parce qu'il tend à ce qu'aucune activité humaine sur la planète ne lui échappe. On peut considérer qu'il a déjà colonisé toutes les surfaces de la planète et que l'essentiel de son expression concerne, à présent, les nouvelles activités qu'il entend surcoder et contrôler.⁴²

³⁹ L'auteur établit un parallèle entre cette crise économique de 1973-1990 et la Grande Dépression des années 1873-1895. Cette Grande Dépression de la fin du 19^{ème} siècle concorde avec la deuxième révolution industrielle qui consiste somme toute en l'émergence de nouvelles technologies et de nouvelles industries principalement tournées vers l'électricité, le pétrole mais aussi l'industrie automobile et aéronautique. Essentiellement, cette crise économique permet l'émergence du capitalisme états-unien et allemand qui remplace celui de la France et les Pays-Bas sur l'échiquier mondial. Dans le cas de la crise économique de 1973-1990, l'énergie nucléaire mais plus encore, l'informatique et les télécommunications prennent une place prépondérante. Symétriquement, l'Inde et la Chine occupent de plus en plus de place sur le marché international. À ce sujet, voir Michel BEAUD, *Op. cit.*, p. 350 et suivantes.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 353.

⁴¹ À ce sujet voir Dominique PLIHON, « Capitalisme », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne].<http://www.universalis-edu.com>. De plus, rappelons que Mathieu Beauséjour initie son *Virus de survie* l'année suivant cet événement pour le moins marquant.

⁴² Félix GUATTARI, « le Capital Mondial Intégré et la révolution moléculaire », s.l.n.d, [En ligne], <http://www.revuechimeres.fr>.

Le capitaliste contemporain, ou capitalisme mondial intégré (CMI), serait généralisé à l'ensemble des « activités humaines ». Cette question de la généralisation de la logique capitaliste rejoint le concept de l'urbanisation du monde proposé par Marc Augé que nous avons abordé dans le chapitre précédent. Rappelons que pour Augé, cette notion renvoie à « [une] sorte d'urbanisation globale sur fond de mondialisation »⁴³ et suppose une prolifération des non-lieux dont l'une des principales caractéristiques est la prédominance des transactions économiques qui induit une solitude. En d'autres termes, dans un contexte d'urbanisation du monde, la solitude et la dégradation du lien social ne se limitent plus à la ville : elles s'étendent à tous les espaces, sans exceptions.

Comme le démontre Guattari, l'impact de la généralisation du capitalisme dépasse pourtant le simple rapport à l'espace: il touche à la question de la subjectivité même. Dans *Les trois écologies* (1989), l'auteur affirme la nécessité de repenser l'articulation des trois registres écologiques – l'environnemental, le social et le mental – responsable de la crise actuelle. L'écophilosophie, une articulation « éthico-politique » des trois écologies, serait une partie de la solution. Selon lui, l'environnement, le social et le mental sont interdépendants et doivent être pensés comme tels pour affronter la crise à laquelle nous sommes confrontés : « Notre survie sur cette planète est menacée non seulement par les dégradations environnementales mais aussi par la dégénérescence du tissu des solidarités sociales et des modes de vies psychiques qu'il convient littéralement de ré-inventer. »⁴⁴ Dans ce contexte, l'écophilosophie permettrait une re-singularisation de la subjectivité individuelle et collective distincte de la production subjective du CMI. D'où la nécessité de composer de nouvelles pratiques à la fois privées, sociales, économiques et esthétiques.

⁴³ Guy BELLAVANCE, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Sous la direction de Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999, p. 128. Bellavance réfère entre autre au texte Michel BASSAND, « La Métropolisation du monde », In *Les hommes, leurs espaces et leurs aspirations. Hommage à Paul henry Chombart de Lauwe*, sous la direction de Marc Augé, L'harmattan, Paris, 1994, p. 135-150.

⁴⁴ Félix GUATTARI, *Chaosmose*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1992, p. 37.

Au sujet de l'écologie sociale, Guattari écrit :

L'écologie sociale devra travailler à la reconstruction des rapports humains à tous les niveaux du *socius*. Elle ne devrait jamais perdre de vue que le pouvoir capitaliste s'est délocalisé, déterritorialisé, à la fois en extension, en étendant son emprise sur l'ensemble de la vie sociale, économique et culturelle de la planète et en 'intension' en s'infiltrant au sein des strates subjectives les plus inconscientes.⁴⁵

Au delà de sa généralisation à l'ensemble de la planète, il semblerait que le véritable enjeu du capitalisme contemporain touche à sa « déterritorialisation ». En effet, le pouvoir capitaliste se serait aujourd'hui émancipé de la question territoriale et se mesurerait davantage par son impact au niveau de « la vie sociale, économique et culturelle de la planète » et plus encore, par son intrusion dans la subjectivité : il se serait introduit à même la mémoire, l'intelligence, la sensibilité, les affects et les fantasmes inconscients.⁴⁶ À la liste des nouveaux « lieux » du pouvoir capitaliste, nous pourrions également ajouter les valeurs, les référents individuels et collectifs ainsi que les schèmes cognitifs et relationnels. La déterritorialisation du capitalisme contemporain serait donc précisément ce qui assurerait son emprise qui s'exprime à la fois par son extension et, pour reprendre les termes de Guattari, par son « intension ».

Le concept de déterritorialisation a d'abord été proposé par Gilles Deleuze qui le reprend dans *Anti-Œdipe* (1972)⁴⁷ et *Mille-Plateaux* (1980)⁴⁸, les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie* coécrits avec Guattari. Chez Deleuze, le principe de déterritorialisation réfère au changement de fonction d'une chose : « [déterritorialiser] c'est détourner un matériel de son usage initial (de son fonctionnement) pour le rendre, potentiellement, libre de la contrainte, ou désaliéné. »⁴⁹ En ce sens, la déterritorialisation (partielle) engage toujours une

⁴⁵ *Idem.*, *Les trois écologies*, *Op. cit.*, p. 43-44.

⁴⁶ Nous reprenons ici les exemples de l'auteur. Félix GUATTARI, *Chaosmose*, *Op.cit.*, p. 15

⁴⁷ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe*, v. 1 : Capitalisme et schizophrénie, Éd. Aug., Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1990 [1972].

⁴⁸ *Idem.*, *Mille Plateaux*, v. 2 : Capitalisme et schizophrénie, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1990 [1980].

⁴⁹ Hervé RÉGNEAULT, « Cours 11 : l'espace dans la philosophie française contemporaine (partie 2) », In *Université de Rennes*, [En ligne]. <http://www.sites.univ-rennes2.fr>.

reterritorialisation, ce qui la place du côté de la création. Pourtant, dans le cas du capitalisme, la déterritorialisation est complète : il n'y a pas de reterritorialisation possible. C'est précisément ce qui fait son pouvoir. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari : « [le] capitalisme instaure ou restaure toutes sortes de territoires résiduels et factices, imaginaires et symboliques, sur lesquels il tente tant bien que mal, de recoder, de tamponner les personnes dérivées des quantités abstraites. »⁵⁰ Tel qu'employé par Guattari dans *Les trois écologies*, le principe de déterritorialisation s'applique directement au capitalisme, et réfère au fait qu'il n'est plus restreint à une partie du globe, ou à certains secteurs d'activité. Il réside à même les « flux ». Conséquemment, l'aliénation au pouvoir capitaliste se joueraient actuellement à un autre niveau que ce qui avait été dénoncé par Marx et certains de ses successeurs : il ne s'agit plus uniquement de considérer le problème des classes et l'exploitation qui en découle mais plutôt d'identifier les mécanismes de la logique capitaliste pour saisir son intrusion « au sein des strates subjectives les plus inconscientes » et ses effets au niveau de la « vie sociale ».

3.4 Le réseau et la connexion : le modèle relationnel actuel

Récapitulons. Initialement, les échanges économiques permettaient le passage de l'individuel au collectif. C'est pourquoi ils sont considérés par Simmel comme les actes de socialisation premiers les plus purs. Dans le contexte actuel, ces échanges sur lesquels se fondent la société sont entièrement médiatisées par l'argent. Alors que l'argent est généralement défini par son rôle de médiateur, il est aujourd'hui également le signe et l'outil du pouvoir capitaliste. Le capitalisme, en tant que système économique, est un mode d'organisation économique et social se définissant par la recherche de profit. Plus précisément, à la suite de Beaud et de Guattari, nous pouvons affirmer que le capitalisme est devenu une logique sociale complexe qui s'est généralisé depuis une vingtaine d'années et qui s'est déterritorialisée pour mieux étendre son pouvoir en extension et en « intension ».

⁵⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe*, *Op.cit.*, p. 42.

Dans leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), Luc Boltanski et Ève Chiapello abordent le capitalisme contemporain en termes de réseau. Ce concept, emprunté à la fois au domaine informatique et aux sciences sociales, réfère à des structures non-hiérarchisées dont les frontières ne sont pas fixées à priori.⁵¹ L'image du réseau permet donc de saisir le fonctionnement du capitalisme contemporain qui repousse sans arrêt ses propres limites. À ce sujet, il est essentiel de noter que pour Deleuze et Guattari, « [si] le capital est la limite extérieure de toute société, c'est parce qu'il n'a pas pour son compte de limite extérieure, mais seulement une limite intérieur qui est le capital lui-même et qu'il ne rencontre pas, mais qu'il reproduit en la déplaçant toujours. »⁵² Le capitalisme contemporain, ayant pour seule limite interne le capital, n'a donc aucune limite externe : il est illimité et en continuelle expansion. Un retour sur la thèse de Boltanski et Chiapello nous permettra de mieux comprendre l'impact de cette parenté entre le capitalisme et le réseau au niveau des relations sociales.

Le mot clé du *Nouvel esprit du capitalisme* est le concept d'« esprit ». Il renvoi à « l'idéologie qui justifie l'engagement dans le capitalisme »⁵³. Les auteurs précisent que « [l'esprit] du capitalisme est justement cet ensemble de croyances associées à l'ordre capitaliste qui contribuent à justifier cet ordre et à soutenir, en les légitimant les modes d'action et les dispositions qui sont cohérentes avec lui. »⁵⁴ Le « nouvel esprit du capitalisme » auquel réfère le titre de l'ouvrage est le troisième esprit identifié et se développe au cours des années 1990. Si le premier esprit fut caractérisé par une structure essentiellement familiale et par l'éminence de la bourgeoisie, que le second fut principalement associé au « gigantisme » et à la figure du directeur/dirigeant, l'esprit du capitalisme contemporain serait davantage défini par l'image du réseau et du médiateur assurant le bon fonctionnement du monde « connexionniste ».

⁵¹ Nous paraphrasons ici le propos des auteurs. Luc BOLTANSKI et ÈVE CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *Op. cit.*, p. 156.

⁵² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe*, *Op. cit.*, p. 274.

⁵³ Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

Afin de saisir plus précisément la structure et les enjeux des différentes formes de capitalisme, Boltanski et Chiapello proposent le concept de « cité »⁵⁵, référant à « un type de convention très générales orientées vers un bien commun et prétendant à la validité universelle »⁵⁶. La cité est donc définie comme l'ensemble des conventions qui justifient le « principe d'ordre » d'un système, son échelle de grandeur.⁵⁷ Par exemple, la cité inspirée est organisée en fonction des valeurs de sainteté, de créativité et d'authenticité. Par conséquent, le « grand » est l'ascète ou l'artiste qui correspond à ces critères.⁵⁸ Outre cette cité inspirée, cinq autres « types de convention » sont identifiés pour définir le premier et le second esprit du capitalisme: la cité domestique, fondée sur « une chaîne de dépendances personnelles »⁵⁹ qui glorifie la figure du père et de l'ancêtre; la cité de renom, basée sur le prestige et l'estime du plus grand nombre; la cité civique, fondée sur le principe de collectivité, le « grand » étant le représentant du groupe; la cité marchande, reposant principalement sur les transactions et le profit qu'elles génèrent et, finalement; la cité industrielle, déterminée par les capacités professionnelles des individus. Alors que le premier esprit est décrit comme un compromis entre la cité dite domestique et la cité marchande, le second esprit se présente davantage comme un accord entre la cité industrielle et civique.

Dans le cas du troisième esprit qui nous concerne plus particulièrement, le « principe d'ordre » est nommé « cité par projet ». Le « projet » dont il est question renvoi à « l'occasion et au prétexte de la connexion »⁶⁰. La connexion qui assure la réussite du projet, c'est-à-dire l'extension du réseau, est valorisée plus que tout. Le « grand » de la cité par projet est donc le médiateur-chef qui gèrent le plus grand nombre de projets et par le fait même, la plus grande quantité de connexions. Conséquemment, les qualités

⁵⁵ Le concept de cité est d'abord exploré par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans un ouvrage intitulé *De la justification. Les économies de la grandeur* publié chez Gallimard en 1991.

⁵⁶ Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Op. cit.*, p. 61.

⁵⁷ Nous paraphrasons ici les auteurs. *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

communicationnelles et relationnelles sont jugées essentielles au fonctionnement du réseau. De plus, les auteurs insistent sur la flexibilité et l'adaptation, de même que sur les valeurs de réussite, de performance et d'efficacité qui caractérisent la cité par projet.

Paradoxalement, si la connexion, c'est-à-dire la mise en relation entre les individus, est indispensable au réseau, les rapports générés dans le monde connexionniste seraient éphémères et superficiels. En effet, Boltanski et Chiapello spécifient que la légèreté qui assure l'étendu du réseau est incompatible avec la stabilité et l'engagement que nécessitent les liens sociaux soutenus. À ce sujet, ils écrivent :

L'exigence de légèreté suppose d'abord le renoncement à la stabilité, à l'enracinement, à l'attachement au local, à la sécurité, des liens frayés de longue date. Investir c'est, en matière de lien, quitter la proie pour l'ombre : ne pas s'enfermer dans des liens préétablis afin d'être disponible pour tenter de nouvelles connexions qui peuvent échouer.

Ainsi, la légèreté, parce qu'elle « suppose d'abord le renoncement à la stabilité, à l'enracinement, à l'attachement au local », s'oppose aux relations sociales stables et soutenues. La nature des relations engendrées dans le monde connexionniste concorderait davantage à la « contractualité solitaire » décrite par Marc Augé pour aborder la dimension relationnelle des espaces surmodernes, qu'au « social organique » associé aux lieux anthropologiques.⁶¹

Parallèlement à cette légèreté et à la mobilité qui lui est rattachée, le réseau est défini par l'absence apparente de hiérarchie. Rappelons que le concept de réseau renvoie à des structures non-hiérarchisées dont les frontières ne sont pas préalablement déterminées. Pour Boltanski et Chiapello, cette absence de hiérarchie participe au principe d'équivalence qui caractériserait le capitalisme contemporain et qui garantirait le bon fonctionnement du réseau.⁶² En effet, dans un système où tout s'équivaut il n'y aurait pas d'entrave à la

⁶¹ Nous reprenons ici les termes d'Augé. Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 119.

⁶² Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Op.cit.*, p. 165.

connexion. Pourtant, cette équivalence systématique et fondamentale aurait un impact majeur au niveau des relations sociales :

[...] qu'est-ce qui peut bien arrêter le processus de marchandisation? Le capitalisme a conquis ainsi une liberté de jeu et de marchandisation qu'il n'avait encore jamais atteint au même degré puisque dans un monde où toutes les différences sont admissibles mais où toutes les différences s'équivalent précisément en tant que telles, rien de mérite au seul titre de son existence, d'être protégé de la marchandisation et tout pourra dès lors faire l'objet de commerce.⁶³

Les relations sociales n'échapperaient pas au principe d'équivalence : elles participeraient à cette marchandisation généralisée. Symétriquement, une des principales conséquences du capitalisme contemporain sur les relations sociales résiderait dans l'effacement de la distinction entre les rapports intéressés, réservés jusqu'alors aux relations d'affaires, et les rapports désintéressés, associés à l'amitié, au couple et à la famille :

Or, si la recherche de profit demeure l'horizon fondamental par rapport auquel les relations se forment, il s'ensuit un brouillage assez troublant de distinction entre relation amicale et relations d'affaires, entre le partage désintéressé d'intérêt communs et la poursuite d'intérêts professionnels ou économiques.⁶⁴

Alors que les échanges économiques sont à proprement parler des actes de socialisation, dans le contexte actuel le capitalisme se serait émancipé du lien social. Chez Boltanski et Chiapello, cette critique est qualifiée de « sociale » : elle est axée sur la régression du lien social et la destruction de la solidarité communautaire. En ceci, elle se distingue de la « critique artiste », plutôt centrée sur le capitalisme comme source de désenchantement, d'inauthenticité et d'oppression.⁶⁵ Cette critique sociale trouve écho chez des auteurs qui, à l'instar de Marc Augé et Guy Debord mais aussi de Louis Wirth, Ferdinand Tönnies, Georg Simmel et Jacques Godbout, ont été cités dans les chapitres précédents pour souligner les effets du capitalisme sur le lien social. Malgré leurs approches différentes, ces penseurs ont en commun leur manière de présenter le capitalisme comme étant irréconciliable avec l'idée

⁶³ *Ibid.*, p. 567.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 553.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 82 et suiv.

de communauté ou, plus largement, avec le principe d'une collectivité unie. Incidemment, le capitalisme y est irrévocablement entendu en termes de solitude, voire d'isolement.

Rappelons que cette critique sociale émerge d'abord chez les fondateurs des sciences sociales à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. La distinction entre les liens primaires (voulus pour eux-mêmes) et les liens secondaires (dits « intéressés ») proposé par Louis Wirth⁶⁶ et celle entre « communauté » (associée à la fraternité humaine) et « société » (liée aux rapports purement intéressés) initiée par Ferdinand Tönnies⁶⁷, en témoignent. De même, pour Georg Simmel, qui a spécifiquement abordé la question économique dans sa *Philosophie de l'argent*, « [si l'argent] (ou le marché) crée des relations entre les humains, [c'est] en laissant les humains en dehors de celles-ci »⁶⁸. C'est dans un esprit similaire que Deleuze et Guattari écrivent, près d'un siècle plus tard : « Les alliances et filiations ne passent plus par les hommes, mais pas l'argent [...]. »⁶⁹

Nous retrouvons ce type de propos chez Beaud qui remarque, au sujet du capitalisme contemporain :

⁶⁶ À ce sujet, voir Louis WIRTH, « Le phénomène urbain comme mode de vie », In *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, sous la direction d'Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Paris, Aubier, coll. « Champ urbain », 1990 [1984], p. 251-278.

⁶⁷ Ferdinand TÖNNIES, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine-morale et valeurs », 1944 [1887], 247 p.

⁶⁸ Georg SIMMEL, « La philosophie de l'argent », *Op.cit.*, p. 234.

⁶⁹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe*, *Op. cit.*, p. 315.

[L'économie] s'autonomise par rapport aux sociétés humaines. [La] société est gérée en tant qu'auxiliaire du marché. Au lieu que l'économie soit encadrée dans les relations sociales, ce sont les relations sociales qui sont encadrées dans le système économique qui sont devenu 'la source et la matrice du système', le marché autorégulateur réduit les relations humaines et sociales à des relations d'argent.⁷⁰

Jacques Godbout, notera également à ce sujet que :

[le] marché établit un espace qui constitue littéralement un '*no man's land*', un lieu sans liens personnels où les choses s'échangent entre elles par le mécanisme des prix, lequel est établi indépendamment des agents. [...] En généralisant le recours à l'intermédiaire, [le marché tend] à terme à transformer toutes relations sociales en un lien entre étrangers et un instrument au service de ce qui circule.⁷¹

Ainsi, le capitalisme – comme structure économique et sociale motivée par la recherche de profit – et l'argent – comme médiateur de ces échanges – concourraient à une société désunie. Les fondements de la critique sociale que l'on retrouve chez Wirth, Tönnies et Simmel seraient donc toujours d'actualité pour aborder les impacts de la logique capitaliste au niveau des relations sociales.

Cette critique est également au cœur de la *Société des spectacles* où la régression du lien social est présentée comme une conséquence directe de la prédominance des transactions économiques qui remplacent les autres types d'échanges sociaux. En fait, pour Debord, une des caractéristique principale du spectacle est son incapacité à réunir de façon durable les « spectateurs » : « [le] spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé. »⁷² Comme nous l'avons vu plus tôt avec la définition de la société de Simmel, les échanges économiques sont des actes de socialisation purs qui permettent le passage de l'individu à la

⁷⁰ Michel BEAUD, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Op. cit., p. 385. Les passages entre guillemets sont des citations que fait Beaud de l'ouvrage de Karl POLANYI, *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, trad. de l'anglais par Maurice Angeno et Catherine Malamoud, préface de Louis Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983 [1944], p. 85

⁷¹ Jacques T. GODBOUT, et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992, p. 217 et 225.

⁷² Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1967], p. 30.

collectivité. Pourtant, chez Debord, la généralisation des échanges économiques qui caractérise le capitalisme, entraîne l'isolement des individus et qui les prive de la fraternité qui caractérise la communauté. À ce titre, il est significatif de mentionner que le propre du régime spectaculaire est sa propension à isoler les gens et à générer des « foules solitaires ». ⁷³ Cette question de l'isolement est également présente chez Marc Augé où on la retrouve en termes de solitude. Rappelons que pour Augé, la solitude est directement liée à l'état de transit, au présentisme et à la perte d'identité qui règnent dans le non-lieu et qui découleraient de la (sur)consommation inhérent à ce type d'espace. Ainsi, « [ces] lieux surpeuplés où se croisent en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels » ⁷⁴, « [...] créent de la contractualité solitaire » ⁷⁵ s'opposant au « social organique » caractéristique du lieu.

Bien que la « dissolution finale du lien social » ⁷⁶, qui se présente comme la conséquence ultime du capitalisme du point de vue de la critique sociale, soit expliquée de multiples façons par les auteurs qui la prédisent, les thèses proposées pour la justifier se recoupent sur certains points, notamment en la notion d'intérêt. En effet, il existerait un lien significatif entre la recherche de profit caractéristique du capitalisme et l'« intérêt » qui motive la relation. C'est précisément ce qui permet à Godbout de distinguer « [...] le système du marché, où les choses valent entre elles seulement, et le système du don, où les choses valent ce que vaut la relation et la nourrissent. » ⁷⁷ Selon lui, si le don est lié à un intérêt, il s'agit d'un gain relationnel aux fondements altruistes et non, à l'instar du marché, d'un avantage économique. Similairement à la relation esthétique qui est présentée entre autre chez Kant

⁷³ À ce sujet, voir *Ibid.*, p. 29-30. Debord écrit : « Le système économique fondé sur l'isolement est une *production circulaire de l'isolement*. L'isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour. De l'automobile à la télévision, tous les *biens sélectionnés* par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des 'foules solitaires'. »

⁷⁴ Marc AUGÉ, *Op.cit.*, p. 9.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁶ L'expression est de Guy Bellavance. Guy BELLAVANCE, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », In *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, *Op. cit.*, p. 125

⁷⁷ Jacques T. GOUBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, *Op. cit.*, p. 18.

comme devant être libre de tout intérêt pour être valable, la relation sociale dite significative se doit d'être désintéressée et voulue uniquement pour elle-même.

Symétriquement, l'idée de rationalisation est omniprésente dans le discours des adeptes de la critique sociale du capitalisme. En fait, « intérêt » et « rationalisation » seraient intimement liés puisque le rapport social intéressé implique une intention et un calcul qui vise à tirer profit de la relation.⁷⁸ Conséquemment, l'échange est jugé moins « valable », voire même moins « vrai ». À ce sujet, il est significatif de noter que certaines de ces critiques s'appuient sur la dichotomie rationalité/émotion. La distinction communauté/société proposée par Tönnies est exemplaire de cette logique :

La *Gemeinschaft* ('communauté') décrit tout groupement 'naturel', clos et à forte dimension émotionnelle, fondé sur des liens objectifs (famille, ethnie, religion, appartenance villageoise, traditions, langue, références historiques...). Par opposition, la *Gesellschaft* ('société') est un groupement fondé sur le consentement et l'adhésion volontaire, dans une logique utilitariste. [...] Dès lors que le fondement social repose sur un lien rationnel et individualiste, la nature et la solidité du lien social né de cette organisation juridique sont interrogées, en comparaison au lien de solidarité ancré dans la *Gemeinschaft*.⁷⁹

Chez Tönnies, la rationalisation et l'utilitarisme capitalistes s'opposent à l'affect qui serait garant du lien communautaire. Plus encore, l'intérêt, la rationalisation des liens et la pensée utilitariste font ici système et s'opposent à l'implication personnelle et à la solidarité caractéristiques de la communauté.

Cette même distinction est présente chez Godbout qui oppose le système du don, permettant de penser ce qui circule *dans* les relations sociales, et le système du marché, qui consiste, à l'instar de l'État, en un système d'évitement. La logique qui anime le système du marché est

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹ Cette définition est tirée de Stéphanie MOREL, « Communauté », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne].<http://www.universalis-edu.com>.

associée à ce que l'auteur nomme le « paradigme néolibéraliste ». Au sujet de la prédominance de ce paradigme dans la société actuelle, Godbout note que :

[ces théories économiques néolibérales] visent à expliquer le système de production et surtout de circulation des biens et des services à partir de la notion d'intérêt, de rationalité, d'utilité. [...] la 'raison utilitaire' a pris aujourd'hui une ampleur phénoménale, au point que l'individu moderne n'arrive plus à penser ce qui circule dans la société sans partir de ces notions et de ce modèle.⁸⁰

Ce paradigme néolibéral réfère à l'ensemble des théories économiques d'inspiration libérale dont le but premier est de maximiser la croissance économique. Il est donc intimement lié à la logique capitaliste. Bien que cette façon de concevoir les échanges sociaux « à partir de la notion d'intérêt, de rationalité, d'utilité » soit prédominante, il est possible, selon Godbout, d'échapper au marché et d'envisager un système d'échange opérant à partir d'une logique diamétralement opposée. C'est précisément sur cette hypothèse que repose sa théorie du don :

Concrètement, nous pouvons sortir du marché et nous le faisons quotidiennement chaque fois que, dans la circulation des choses, nous introduisons la valeur de lien [...]. Chaque fois nous sortons volontairement du rapport marchand et réintroduisons un 'geste' inattendu, imprévu, une grâce.⁸¹

Contrairement à Beaud, Guattari mais aussi Debord et Augé qui affirment que la logique capitaliste s'est généralisée à l'ensemble de la planète et des sphères d'activités, Godbout pose l'hypothèse que le pouvoir capitaliste ne dominerait pas l'entièreté de l'espace, des relations et des choses : certains lieux y échapperaient. En effet, tout pouvoir serait indissociable d'une forme de résistance qui permettrait de renverser, ne serait-ce que momentanément, l'ordre établi.⁸² Il importe à présent de voir en quoi l'intrusion de Beauséjour dans le système monétaire s'inscrit dans cette logique de subversion et de résistance.

⁸⁰ Jacques T. GODBOUT, *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus*, Montréal, Boréal; Paris, La découverte, 2000, p. 149.

⁸¹ *Ibid.*, p. 273.

⁸² Cette idée est développée notamment dans Michel FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », In *Dits et écrits : 1976-1988, Op. cit.*, p. 1041-1062

3.5 Le virus comme subversion du réseau des échanges économiques

Selon nous, les pratiques relationnelles seraient des tactiques de résistance : des actes de subversion qui s'infiltreraient dans les failles du système où sont proposés des échanges qui échappent, voire pervertissent la logique économique qui y règne plutôt que des « utopies de proximités »⁸³ comme le défend Nicolas Bourriaud.

Nous avons abordé la notion de résistance dans le chapitre précédent pour introduire la pratique de Michel de Broin. Nous avons alors souligné le double sens du terme, à la fois physique et politique. Il apparaît que, dans le cas de Mathieu Beauséjour, sa démarche serait davantage de l'ordre de la persistance : il persiste à résister. Au sujet de la distinction entre les deux termes, André-Louis Paré écrit :

[...] on aurait pu confondre ['persistance'] avec 'résistance'. Ils ont bien sûr la même racine, soit *sistere* qui en latin signifie s'arrêter, être immobile, comme lorsque nous sommes fascinés par une chose ou une personne qui nous intrigue. Toutefois, lorsqu'il s'agit de résister, l'immobilité réfère à l'idée de s'opposer à une force externe, tandis qu'avec persister, l'immobilité renvoie à la nécessité de se maintenir en place, d'y être en quelque sorte fidèle.⁸⁴

Il s'agit donc pour Beauséjour de rester fidèle à cette résistance. Dans le cas de *Survival virus de survie*, l'intervention est un long processus qui tire sa force de sa durée. La propagation du virus dans le système monétaire canadien est systématique et documentée : pendant neuf ans, l'artiste contre-timbre tous ses billets de banque et en note chaque fois le numéro de série. La tactique de Beauséjour n'a donc rien de spectaculaire. Il ne s'agit pas de faire un coup d'éclat mais plutôt de répéter un simple geste des centaines, voire des milliers de fois et ainsi laisser une (minime) trace.

⁸³ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998, p. 10.

⁸⁴ André-Louis PARÉ, « Mathieu Beauséjour : Persister dans la négation », *Parachute*, n° 115, été 2004, p.118

Nous avons déjà abordé ce type de *modus operandi* fondé sur la répétition à propos de la pratique de Devora Neumark. Nous avons alors soulevé que les relations initiées dans le cadre de l'expérience artistique étaient redevables de cette répétition : les gens, interpellés par le caractère inhabituel du geste posé jour après jour, s'arrêtent pour questionner l'artiste. Si dans le cas de Neumark la répétition du geste vise à entrer en relations avec les gens et à instaurer des zones de convivialité dans la ville contemporaine, l'objectif du rituel de Beauséjour est tout autre. Pour parler comme Boltanski et Chiapello, il ne s'agit pas ici de créer de nouvelles « connexions » mais plutôt d'empêcher l'expansion du réseau. Rappelons que dans la société capitaliste contemporaine, l'entièreté des relations sont médiatisées par l'argent. En d'autres termes, l'argent est ce qui permet la connexion d'avoir lieu. En concourant à la destruction de l'intermédiaire qui assure la relation (économique), l'artiste subvertirait (symboliquement) les fondements de la société contemporaine.

Il importe ici de spécifier que l'impact de *Survival virus de survie* relève du futile. En effet, la propagation d'un virus dans le système monétaire ne peut pas arrêter la circulation du capital. Cette impossibilité révèle en même temps l'immensité du pouvoir de l'argent, et celui, infiniment plus petit de l'art.⁸⁵ Beauséjour infecte les billets de banque tout en sachant pertinemment que la destruction de l'équivalent de cent milles dollars canadiens n'a pas d'impact significatif sur le pouvoir économique. C'est en ceci que l'action de l'artiste, bien que tout à fait réelle et concrète, relève du symbolique. En effet, si le pouvoir de l'art est un pouvoir symbolique c'est parce qu'il se situe d'abord dans la sphère de l'expérience esthétique : l'art est conceptuel quoiqu'en même temps il tente de rendre effective une action. Ce n'est donc pas l'efficacité de l'œuvre ou la recherche de résultats qui sont de l'ordre du symbolique, mais plutôt sa potentialité, l'idée qu'elle pourrait avoir un impact.⁸⁶ C'est parce qu'elles opèrent un micro détournement au niveau de l'expérience quotidienne que les

⁸⁵ Nous reprenons ici une idée formulée par Ianick Marcil dans son texte « Futilité, art et argent », In *Persistance : Mathieu Beauséjour, Op. cit.*, p. 117.

⁸⁶ Concernant la question du potentiel d'action concret de l'art, voir Patrice LOUBIER, « Faire jouir, faire faire, de l'incertain pouvoir de l'art », *Espace sculpture*, n° 89, automne 2009, p. 19-24.

pratiques relationnelles contemporaines pourraient se comprendre comme des tactiques de résistance.

Nous avons vu que chez Michel de Certeau, le concept de tactique renvoi à une « manière de faire avec » qui se distingue de l'usage par sa dimension subversive mais aussi de la stratégie, par son absence de pouvoir. En fait, « [la tactique] profite des 'occasions' et en dépend [...] Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. »⁸⁷ Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, certains artistes relationnels mettent à profit cette capacité à s'immiscer là où on ne les attend pas, l'action de Beauséjour participe d'un type particulier de tactique : le parasitage ou « parasitisme ». Par définition, le parasite est un organisme caractérisé par sa petitesse qui, pour subsister, vit aux dépens d'un autre être vivant.⁸⁸ Le parasitisme, qui réfère à la relation qui engage le parasite et son hôte, permettrait de rendre compte du rapport particulier instauré par *Survival Virus de survie*. En effet, l'artiste s'immisce à même le système monétaire et utilise les échanges qui le constituent pour faire circuler son virus. C'est donc au gré des échanges que le virus se révèle et que l'œuvre prend forme. En ceci, le parasitisme instauré par Beauséjour pourrait être considéré comme le pendant « négatif » du don. À l'instar du don, il permet de penser un système d'échanges qui se distingue de celui du marché mais contrairement à celui-ci, le but immédiat n'est pas de créer des liens équitables et mutuels. Si le parasite passe « dans les relations

⁸⁷ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, *Ibid.*, p. 61.

⁸⁸ « Parasite », In *Wikipédia*, [En ligne]. <http://fr.wikipedia.org>. Il importe de spécifier que jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle, la relation parasitaire était jugée favorable uniquement pour l'une des deux entités engagées dans la relation. Les découvertes plus récentes ont démontrées que la réalité est toute autre. Dans la plupart des cas, le parasite et son hôte vivent dans une harmonie relative. Tel est le cas du commensalisme, qui réfère à un type particulier de parasitisme dans lequel cas seul un des deux (le parasite) tire profit de la relation, sans toutefois être nuisible. De plus, rares sont les cas où la relation parasitaire est entièrement néfaste. Considérant le cadre qui est ici le nôtre, nous n'entrerons pas dans ces considérations qui demanderaient une étude plus approfondie. Nous entendrons donc par parasitisme le type de relation qui engage un parasite et son hôte sans autre nuance.

sociales »⁸⁹, le but premier n'est pas de « créer, nourrir ou recréer le lien social entre les personnes »⁹⁰, mais bien de s'immiscer dans le système pour le court-circuiter.

Ce dernier aspect nous amène à traiter de l'illégalité de la tactique de Beauséjour. Nous avons déjà abordé la dimension illégale des œuvres relationnelles dans le deuxième chapitre en soulignant le caractère illicite des tactiques de SYN, Prost et de Broin. Dans le cas du *Virus de survie*, l'illégalité de l'intervention passe par la dégradation de la monnaie et sa remise en circulation qui constituent des entorses au code criminel canadien. L'acte posé est d'ordre criminel et peut être sujet à une poursuite en justice.⁹¹ De plus, l'artiste reprend un outil fortement associé à la bureaucratie, le tampon-encreur, en le détournant de sa fonction initiale pour s'introduire dans le système monétaire et le détruire de l'intérieur.⁹² À ce sujet, il est essentiel de mentionner que l'une des caractéristiques fondamentales de la résistance est sa capacité à « [désarmer] l'ennemi avec ses propres armes »⁹³. Plus encore, la résistance est définie par Françoise Proust comme « un art de l'emprunt, du mime et des doublures. »⁹⁴

L'approche de Beauséjour s'inscrit dans un esprit de révolte. L'artiste réfère aux billets de banques comme au « matériau brut de la société de consommation »⁹⁵. Pourtant, si *Virus de survie* est en apparence plus radicale que les interventions de Neumark, Guerrera, Echenberg, SYN, Prost et de Broin, l'esprit qui anime la démarche Beauséjour est similaire. Symétriquement aux artistes qui investissent la ville contemporaine pour y réintroduire des

⁸⁹ Nous reprenons ici les termes de Jacques T. GOUBOUT, *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus*, *Op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ Jacques T. GOUBOUT et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, *Op. cit.*, p. 32.

⁹¹ Ministère de la justice du Canada, [En ligne]. <http://lois.justice.gc.ca>.

⁹² À ce sujet, voir l'article de Fabio MUGNAINI, « Messages sur billets de banque », *Terrain*, n°23 - *Les usages de l'argent*, octobre 1994, [En ligne], <http://terrain.revues.org/index3101.html>. L'auteur y traite brièvement de l'usage des tampons et des timbres sur les billets de banques.

⁹³ Françoise PROUST, *De la résistance*, Paris, Éditions du cerf, coll. « Passages », 1997, p. 13.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁵ À ce sujet, voir Mathieu Beauséjour, « SurvivalVirus de survie », [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> ainsi la figure 3.2.

modalités d'échanges échappant à la logique marchande ou pour tester des expériences anti-spectaculaires, Beauséjour s'immisce dans le système monétaire dans le but de souligner la prédominance des échanges économiques. La destruction de ces billets viserait donc à pervertir le système monétaire mais également à remettre en cause les fondements de la société de consommation contemporaine.

3.6 Résistance et hasard

Dans son article « Le sujet et le pouvoir » (1982), Michel Foucault propose une définition du pouvoir en regard des « stratégies »⁹⁶ de résistance s'y rattachant. Selon le philosophe, le pouvoir et la résistance sont deux phénomènes interdépendants, l'un ne pouvant être conçu sans l'autre. Il serait plus fécond de saisir les fondements du pouvoir par l'analyse de la résistance:

Plutôt que d'analyser le pouvoir du point de vue de sa rationalité interne, il s'agit d'analyser les relations du pouvoir à travers l'affrontement des stratégies. Par exemple, il faudrait peut-être, pour comprendre ce que la société entend par 'être sensé', analyser ce qui se passe dans le champ de l'aliénation. Et de même, analyser ce qui se passe dans le champ de l'illégalité pour comprendre ce que nous voulons dire quand nous parlons de légalité. Quant aux relations de pouvoir, pour comprendre en quoi elles consistent, il faudrait peut-être analyser les formes de résistance et les efforts déployés pour essayer de dissocier ces relations.⁹⁷

L'étude des stratégies de la résistance permet d'aborder la question du pouvoir à partir des dynamiques internes et externes qui l'animent. L'intérêt de la conception foucauldienne du pouvoir pour notre analyse est double : d'une part, il concerne ce lien inexorable entre le pouvoir et ses « luttes transversales »⁹⁸ et d'autre part, le fait que l'effectivité du pouvoir y est

⁹⁶ Nous reprenons ici le terme employé par Foucault et ne tenons pas compte de la distinction entre « stratégie », « tactique » et « usage » proposée par Michel de Certeau et que nous avons employé jusqu'ici.

⁹⁷ Michel FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », In *Dits et écrits : 1976-1988*, *Op. cit.*, p. 1044.

abordée du point de vue des relations sur lesquels il se fonde. En effet, pour Foucault : « le pouvoir n'existe qu'en acte »⁹⁹ et « [les relations de pouvoir] s'exercent pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange des signes. »¹⁰⁰ Le pouvoir se manifeste donc à travers les actes de socialisation, c'est-à-dire des relations qui lient les individus. Par conséquent, « [une] société 'sans relations de pouvoir' ne peut être qu'une abstraction. »¹⁰¹ Les relations de pouvoirs seraient enracinées tellement profondément dans le « nexus social » qu'il serait inconcevable de penser un renversement spontané et absolu du pouvoir. La résistance est appelée à être lente et soutenue.¹⁰²

La résistance, si elle est de l'ordre du refus, dépasse le simple fait de dire « non ». Pour Foucault, « [dire] non constitue la forme minimale de résistance. »¹⁰³ À ce sujet, Paré écrit : « [...] il ne faut pas voir la résistance comme une simple négation, mais aussi comme une création. Résister, c'est appliquer une force, un pouvoir à l'intérieur d'un circuit. »¹⁰⁴ Dans un esprit similaire, Françoise Proust affirmera, en introduction de son ouvrage *De la résistance* (1997) où elle revisite la pensée de Foucault :

[Toute] force, en même temps qu'elle est affectée par une autre force, suscite une résistance qui contrecarre, à défaut d'arrêter, l'action de la première; les forces entrent nécessairement en rapport non d'opposition ou de contradiction (qui n'en sont qu'un cas rare et précaire), mais de contrariété dissymétrique.¹⁰⁵

⁹⁸ Nous reprenons ici l'expression de l'auteur

⁹⁹ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 1055.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1053.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1058.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ Michel FOUCAULT, « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », In *Dits et écrits : 1976-1988*, *Op. cit.*, p. 1560.

¹⁰⁴ André-Louis PARÉ, « Résistance? », *ETC*, automne 1997, n° 39, p. 43.

¹⁰⁵ Françoise PROUST, *De la résistance*, *Op. cit.*, p. 9.

Au-delà du simple refus, la résistance est donc un « processus » de création : « créer et recréer, transformer la situation, participer activement au processus, c'est cela résister. »¹⁰⁶ Il s'agit donc de « transformer la situation », c'est-à-dire de permettre l'affirmation de subjectivités jusqu'alors réprimées par le pouvoir. C'est à ce niveau que se situeraient les enjeux actuels des ces « luttes », « contre l'assujettissement, contre les diverses formes de subjectivités et de soumission. »¹⁰⁷ Plus précisément :

« [...] le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer nous de l'état et du type d'individualisation qui s'y attache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles. »¹⁰⁸

La résistance reposerait donc sur ce potentiel de mettre à jour de « nouvelles formes de subjectivités ». Comme nous l'avons vu, ce principe de subjectivité est également central dans la pensée de Guattari pour qui le capitalisme contemporain s'est déterritorialisé « à la fois en extension, en étendant son emprise sur l'ensemble de la vie sociale, économique et culturelle de la planète et en 'intension' en s'infiltrant au sein des strates subjectives les plus inconscientes. »¹⁰⁹ D'où l'importance de revoir l'articulation des trois écologies (mentale, sociale et environnementale) devant permettre une re-singularisation de la subjectivité individuelle et collective : « Loin de chercher le consensus abêtissant et infantilisant, il s'agira à l'avenir de cultiver le *dissensus* et la production singulière d'existence. »¹¹⁰ Plus encore, il importera de :

¹⁰⁶ Michel FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 1560.

¹⁰⁷ Michel FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », In *Dits et écrits : 1976-1988*, *Op. cit.*, p. 1046.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1051.

¹⁰⁹ Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, *Op. cit.*, p. 43-44.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

[produire] de nouveaux infinis à partir d'une plongée dans la finitude sensible, des infinis non seulement chargés de virtualité mais aussi de potentialités actualisables en situation, se démarquant ou contournant les universaux répertoriés par les arts, la philosophie, la psychanalyse traditionnelle [...]. En fin de compte, une politique et une éthique de la singularité, en rupture avec les consensus, les 'rassurances' infantiles distillées par la subjectivité dominante.¹¹¹

Il s'agit donc de rompre avec les consensus et de « cultiver le *dissensus* » en produisant de nouveaux infinis, de nouvelles potentialités. Il est essentiel de mentionner que les concepts de consensus et de *dissensus* énoncé par Guattari sont au cœur de la pensée de Jacques Rancière. Tel qu'il le présente, le *dissensus* est la condition *sine qua non* du politique. Par opposition au consensus, qui opère en termes d'uniformisation et de standardisation, le *dissensus*, parce qu'il assure la discussion et le débat inhérents au politique, est synonyme de cette scission fondamentale qui le définit. L'époque actuelle serait caractérisée par une prédominance des rapports consensuels, une situation qui ne serait pas étrangère au contexte socio-économique dont nous avons brossé le portrait plus tôt. Comme l'explique Rancière :

Le mot consensus [...] signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et leur donnons la même signification. Le contexte de la globalisation économique impose cette image d'un monde homogène où le problème pour chaque collectivité nationale est de s'adapter à une donnée sur laquelle elle n'a pas de prise, d'y adapter son marché du travail et ses forces de protection sociale. Dans ce contexte, l'évidence de la lutte contre la domination capitaliste mondiale qui soutenait les formes de l'art critique ou de la contestation artistique s'évanouit. Les formes de lutte contre la nécessité marchande sont de plus en plus identifiées à des réactions de groupe défendant leurs privilèges archaïques contre les nécessités du progrès. Et l'extension de la domination capitaliste globale se voit assimilée à une fatalité de la civilisation moderne, de la société démocratique ou de l'individualisme de masse.¹¹²

La globalisation économique, un phénomène auquel nous avons référé en termes de généralisation économique, engendrerait un monde homogène où, pour reprendre les termes de Boltanski et Chiapello, « toutes les différences sont admissibles mais où toutes les différences s'équivalent précisément en tant que telles »¹¹³. Contrairement au consensus qui

¹¹¹ Félix GUATTARI, *Chaosmose*, *Op. cit.*, p. 161-162.

¹¹² Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 75-76.

participe d'un monde où tout s'équivaut, le *dissensus* se fonde sur l'affirmation des différences : il introduit des éléments marginaux ou considérés comme inexistant dans l'espace public dans le but de remettre en question l'ordre établi. Il est inhérent au politique et permet de penser les « nouvelles formes de subjectivités » chères à Foucault et à Guattari.

Notons également que chez Rancière, consensus et *dissensus* participent à un « partage du sensible », c'est-à-dire à « la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. »¹¹⁴ Ce partage du sensible serait conjoint à l'esthétique et à la politique, deux sphères d'expériences distinctes qui auraient en commun le pouvoir de configurer « l'expérience sensible de la vie ». Si chez Guattari la création artistique est intimement liée à la politique par l'engagement de l'artiste¹¹⁵, pour Rancière c'est précisément la suspension de cet engagement qui légitime l'existence d'un art 'critique' contemporain. Au sujet de la place de l'art critique dans un contexte où le consensus prédomine, Rancière affirme que, « [la] seule subversion possible restante est alors de jouer sur cet indécidabilité, de suspendre, dans une société fonctionnant à la consommation de signes, le sens des protocoles de lectures des signes. »¹¹⁶ Rappelons que l'indécidabilité réfère au dédoublement de la vie ordinaire auquel un léger détournement a été apporté.¹¹⁷ L'indécidabilité résisterait donc au consensus de l'expérience contemporaine parce qu'il échapperait à sa redondance et qu'il réintégrerait de l'incertitude et du questionnement là où tout relève de l'évidence.

¹¹³ Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Op. cit., p. 567.

¹¹⁴ Christine PALMIERI, « Jacques Rancière : *Le partage du sensible* », *ETC*, automne 2002, n°59, p. 35. Il s'agit d'une entrevue avec Jacques Rancière portant sur son ouvrage *Le partage du sensible* (2000).

¹¹⁵ À ce sujet voir le chapitre « Le nouveau paradigme esthétique » dans *Chaosmose* et plus précisément les pages 149 et 150 où l'auteur aborde cette question de l'engagement politique.

¹¹⁶ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 76.

¹¹⁷ Nous paraphrasons ici les propos de Jacques Rancière, *Ibid.*, p. 76.

Il importe ici de spécifier que pour Rancière, les pratiques relationnelles participent du mode consensuel qui caractérise l'époque actuelle. En effet, dans le chapitre « le tournant éthique de l'esthétique et de la politique » de *Malaise dans l'esthétique* (2004)¹¹⁸, le philosophe présente l'art relationnel comme un symptôme de la prédominance du consensus : « [ce] rassemblement s'inscrit alors dans la perspective marquée par les catégories du consensus : redonner le sens perdu d'un monde en commun ou réparer les failles du lien social »¹¹⁹. La problématique soulevée dans *Malaise dans l'esthétique* concernerait davantage l'esthétique relationnelle, c'est-à-dire le discours portant sur l'art relationnel proposé par Nicolas Bourriaud, que les pratiques relationnelles en soit. Comme nous l'avons vu, pour Bourriaud l'art relationnel se définirait comme « [...] une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être ensemble [...] »¹²⁰. Il existerait un lien étroit entre la proximité et la convivialité au cœur des œuvres, leur aspect utopique et leur dimension subversive, voire politique. C'est précisément cette articulation qui serait problématique.

Dans son mémoire « La relation comme espace de la négociation entre soi et l'autre : Étude des pratiques relationnelles » (2009)¹²¹, Véronique Leblanc a su analyser les limites d'une telle approche en identifiant le conflit comme un enjeu fondamental des pratiques relationnelles et en définissant la relation comme un espace de négociation « entre soi et l'autre ». Pour notre part, nous croyons que s'il est indéniable que l'art relationnel problématise la « communauté » en soulignant les effets de la généralisation des transactions économiques au profit d'autres échanges sociaux sur le lien social, il serait toutefois problématique de situer l'ensemble des œuvres du côté du consensus. Un nombre important de pratiques, à l'instar de celles de Neumark, Guerrera, Echenberg, SYN, Prost, de Broin et

¹¹⁸ *Ibid.*, 172 p.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 160-161.

¹²⁰ Nicolas BOURRIAUD, *Op. cit.*, p. 15.

¹²¹ Véronique LEBLANC, « La relation comme espace de la négociation entre soi et l'autre : Étude des pratiques relationnelles », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2009.

Beauséjour, dépassent cette simple question du consensus. Elles constituent plutôt des expériences complexes fondées sur ce détournement des attentes, qui caractérise à la fois l'indécidabilité et le *dissensus*, et qui s'oppose au mode consensuel alimenté par la logique capitaliste. C'est en ceci qu'elles se définiraient comme des tactiques de résistance.

Les tactiques de résistance partageraient avec l'indécidabilité ce léger détournement des attentes : « [la] résistance prend toujours appui, en réalité, sur la situation qu'elle combat. »¹²² Pour, F. Proust la résistance renvoie à « un art de l'emprunt, du mime et des doublures. »¹²³ À ce sujet, elle précise :

La résistance est un combat particulier : elle n'affronte pas l'ennemi pour lui infliger une défaite, mais elle se débat avec l'adversité, dont l'adversaire n'est que le tenant lieu, pour l'affaiblir et lui faire lâcher prise. Elle ne cherche pas la victoire, mais, par une stratégie latérale et duplice, elle désarme l'ennemi avec ses propres armes et, déréglant les règles de la guerre qu'il avait imposées, elle le contraint à déplacer et son espace et sa manière de jouer.¹²⁴

Au terme « stratégie » employé par F. Proust, nous lui préférons le vocable « tactique ». Pour Michel de Certeau la distinction entre ces deux notions relève d'une relation particulière au pouvoir : alors que la stratégie désigne une force organisée et au mode opératoire frontal, la tactique est caractérisée par l'absence de pouvoir. Elle est davantage de l'ordre de l'intrusion, de la ruse, du piège, du jeu, voire du virus. La tactique permet de désigner une action artistique qui s'immisce dans un système et qui profite des occasions pour en détourner le mode de fonctionnement. En reprenant les « armes » de l'adversaire pour déréglé le fonctionnement du pouvoir qu'elle conteste, les tactiques de résistance s'inscrivent dans cette logique de la ruse et du détournement qui caractérise à la fois la résistance chez Foucault et l'indécidabilité chez Rancière.

¹²² Michel FOUCAULT, « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité » In *Dits et écrits : 1976-1988*, *Op. cit.*, p. 1560.

¹²³ Françoise PROUST, *De la résistance*, *Op. cit.*, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 13.

Cette idée d'indécidabilité nous amène à aborder une autre dimension essentielle des œuvres relationnelles : le hasard. Lorsque nous nous sommes référé à cette notion dans le chapitre précédent à propos du terrain vague, nous avons souligné que contrairement à la ville surmoderne où chaque espace est aménagé en fonction d'une logique de rentabilisation, le terrain vague est subversif puisqu'il y réside toujours le potentiel d'une occupation spontanée et imprévisible. Symétriquement, la dimension critique des œuvres relationnelles reposerait sur leur capacité à échapper à l'homogénéité du monde connexionniste en introduisant de l'indétermination dans les réseaux prédéterminés, voire surdéterminés, sur lesquels se fondent la société contemporaine. La notion de hasard a été traitée par Jean-Luc Nancy dans sa *Communauté désœuvrée* (1986)¹²⁵, une référence incontournable pour les auteurs qui, à l'instar de Marie Fraser, ont abordé la question de la communauté en art actuel. Malgré l'influence de Nancy sur leur pensée, il semble qu'aucun n'ait accordé d'importance à la notion de *clinamen* qui nous apparaît pourtant fondamentale :

Au reste, on ne fait pas un monde avec de simples atomes. Il faut un *clinamen*. Il faut une inclinaison ou une inclinaison de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre. La communauté est au moins le *clinamen* de l'individu. [...] L'individualisme est un atomisme inconséquent, qui oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde.¹²⁶

Dans la philosophie épicurienne de laquelle il est tiré, le *clinamen* réfère à une légère déviation qui modifie l'angle de la chute des atomes. En fait pour Épicure, qui s'inscrit dans une longue tradition matérialiste, avant toute chose il y avait une pluie d'atomes parallèle. À un moment et d'une manière que nul ne peut prévoir, la chute d'un de ces atomes dévie, entraînant une collision. Le « monde » dont parle Nancy résulte d'une rencontre durable entre

¹²⁵ Jean-Luc NANCY, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 197 p.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 17.

les atomes.¹²⁷ Pourtant, le monde n'est pas inhérent au *clinamen*. Comme le souligne Louis Althusser, « [on] peut se rater »¹²⁸.

¹²⁷ Il importe ici de spécifier que pour Nicolas Bourriaud, l'esthétique relationnelle est en fait une théorie de la « forme », un synonyme de « monde ». Bourriaud emprunte cette notion de « forme » au « matérialisme aléatoire » ou « matérialisme de la forme » de Louis Althusser. Bourriaud ne retient d'Althusser que le principe de « forme » et ne prend pas en considération le concept de « hasard » qui occupe pourtant une place fondamentale dans les pratiques relationnelles actuelles et qui permettrait de penser la dimension critique voire politique d'un art relationnel en dehors de la figure du consensus qui lui a été jusqu'ici rattachée.

¹²⁸ Louis ALTHUSSER, *Écrits philosophiques et politiques*, vol. 2, Paris, Librairie générale française, coll : « Édition posthume d'oeuvres de Louis Althusser », 1999, p. 559.



Figure 3.1

Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de survie*, 1991-1999, intervention, collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Source : Mathieu Beauséjour, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

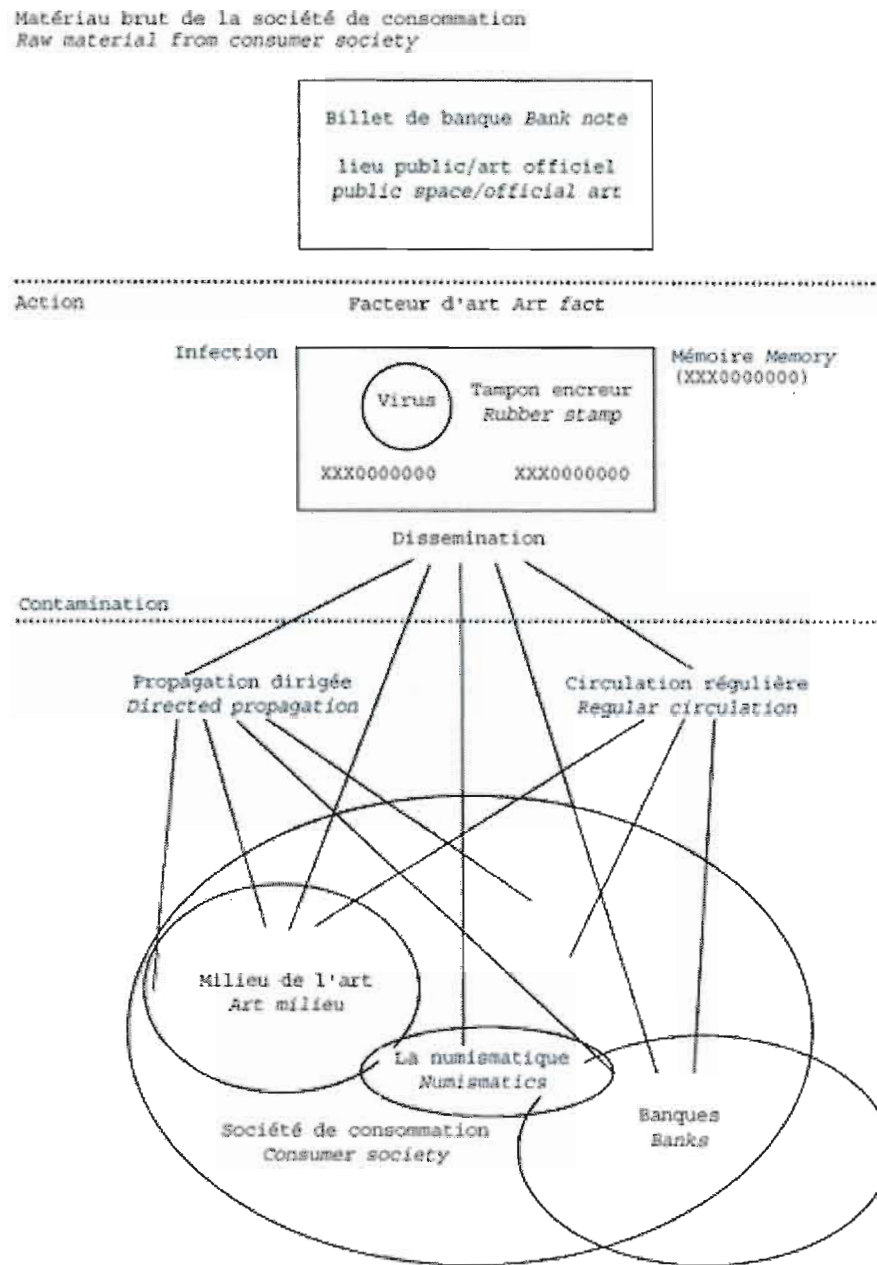


Figure 3.2

Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de survie*, 1991-1999, intervention, collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Source : *Mathieu Beauséjour*, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009)

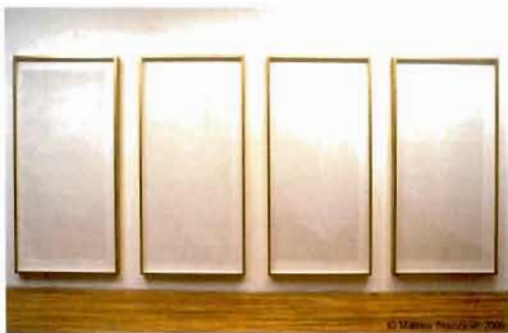


Figure 3.3

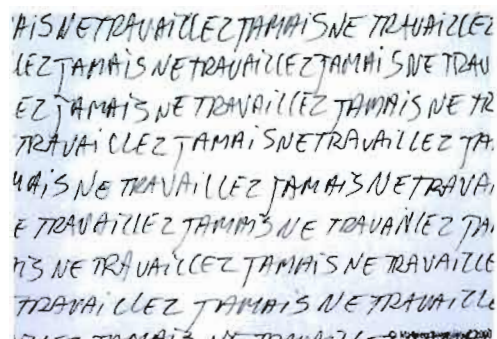


Figure 3.4

Mathieu Beauséjour, *Memes*, 1999, encre sur papier vélin, Clark, Montréal, collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Source : Mathieu Beauséjour, [En ligne].

<http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

Photo : ©Mathieu Beauséjour



Figure 3.5



Figure 3.6



Figure 3.7



Figure 3.8

Mathieu Beauséjour, *Spare Some Social Change*, 2001, installation, Skol, Montréal, Source : Mathieu Beauséjour, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009).



Figure 3.9



Figure 3.10

Mathieu Beauséjour, *Filth*, 2007, installation, Ottawa, Source : Mathieu Beauséjour, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

CONCLUSION

En introduction de ce mémoire, nous avons posé l'hypothèse qu'en s'immisçant à même les réseaux de relations où se jouent les échanges au quotidien, tels que la ville et l'économie, pour y réintroduire des situations d'échanges s'apparentant au don et à la tactique, les artistes remettraient en question les fondements de la société contemporaine. Notre objectif était de reconsidérer les enjeux des pratiques relationnelles en ciblant la notion de relation et en l'analysant en regard des réseaux d'échanges que sont la ville contemporaine et l'économie. Nous souhaitons ainsi dissocier l'art relationnel des notions de consensus et d'utopie qui lui sont généralement associées et dégager la spécificité d'un l'art relationnel québécois.

Le premier chapitre abordait des pratiques artistiques basées sur le partage d'une expérience conviviale et engagée dans l'espace de la ville. Nous avons vu que les artistes problématisent la ville contemporaine lorsqu'ils y réintroduisent des situations d'échanges distinctes des transactions économiques qu'on y retrouve habituellement. Leur geste soulève une tension fondamentale par rapport à l'espace urbain où règnent la solitude et la recherche de profit et permet l'ouverture d'un espace ou plus précisément d'un lieu où le lien social est (ré)activé. Nous avons étudié les œuvres de Devora Neumark, Massimo Guerrera et Rachel Echenberg en regard de la notion de don qui, telle que la définit Jacques Godbout, permet de penser un système d'échanges qui crée, nourrit ou recrée le lien social entre les personnes.

Le deuxième chapitre a traité des œuvres qui reposent sur l'aménagement d'espaces en marge de la ville. En s'immisçant dans les failles de la ville surmoderne et en y réintégrant des expériences résistant à sa spectacularisation, les artistes remettent en question les fondements de l'urbanisation en soulevant l'esthétisation et la solitude s'y rattachant. Plus encore, en détournant ce qui définit aujourd'hui la ville, les artistes soulignent l'incapacité du réseau à générer des relations sociales durables. Les œuvres de SYN-, Jean-François Prost et Michel

de Broin ont été analysées en termes de tactique, une notion empruntée à Michel de Certeau soulignant à la fois la ruse et la résistance inhérentes aux pratiques relationnelles.

Finalement, le troisième chapitre étudiait *Survival virus de survie*, une infiltration illégale de Mathieu Beauséjour dans l'espace de l'économie. À la suite de Félix Guattari et son concept de capitalisme mondial intégré (CMI), nous avons identifié la déterritorialisation comme une caractéristique fondamentale du pouvoir capitaliste contemporain associée à la fois à son extension et à son « intension », c'est-à-dire à son intrusion dans les sphères les plus privées de l'existence. La notion de résistance, empruntée à Michel Foucault, nous a permis de démontrer que la dimension subversive des pratiques relationnelles reposent sur leur potentiel à réintroduire de l'indécidabilité et du *dissensus* dans les réseaux d'échanges caractérisés par leur surdétermination et le consensus qui y règne.

Les œuvres étudiées seraient qualifiées de « relationnelles » parce qu'elles s'immiscent dans des espaces où se joue la relation au quotidien, qu'elles problématisent en détournant les modalités d'échanges à la base de ces réseaux, et non parce qu'elles « créent » de la relation. Elles participeraient ainsi à une redéfinition de l'espace en regard des réseaux de relations sur lesquels se fondent la société contemporaine. L'espace ne référerait plus à un site géographique situable mais plutôt à un réseau, c'est-à-dire à un ensemble de relations déterritorialisé. La ville contemporaine partagerait avec l'économie cette définition de l'espace, ce qui aurait un impact majeur sur les relations sociales, elles aussi désincarnées.

Symétriquement, notre analyse a fait ressortir la question des modalités d'échanges sur lesquels reposent ces réseaux, largement tributaire au modèle économique. La régression du lien social soulevé par les artistes serait directement liée à la généralisation des transactions économiques à la base de la société contemporaine : la recherche de profit et la rentabilité limiteraient les échanges aux seules « relations d'argent », assurant ainsi l'emprise de la logique économique en expansion et, pour reprendre les termes de Guattari, en « intension ». Le fonctionnement même de réseau reposerait sur la quantité et la superficialité des

connexions qui s'opposent à l'engagement et à l'enracinement qui ont jusqu'ici permis de définir la communauté.

Au-delà de la question du lien social, les pratiques relationnelles remettraient en cause l'homogénéisation découlant de la généralisation de la logique économique, dont la régression du lien social serait un des symptômes. Comme l'a souligné Félix Guattari, le couple, l'amitié et la famille mais aussi la subjectivité même, la mémoire, les affects, les fantasmes ainsi que les référents individuels et collectifs seraient affectés par cette généralisation économique parce qu'ils seraient limités à un certain nombre de modèles prédéterminés. Dans ce contexte, l'objectif des artistes serait moins, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, de « guérir le lien social » que de réintroduire des possibilités d'existences relevant de l'indécidabilité, voire du *dissensus* dans le but résister à l'homogénéisation, à la redondance et au consensus de l'expérience contemporaine. Les artistes souligneraient ainsi la possibilité de se jouer des règles apparemment incontournables du pouvoir, de le dérégler, voire de le subvertir.

Suite à notre étude, il serait essentiel de définir, dans la lignée des recherches de Guattari, la manière dont ce détournement « relationnel » des réseaux de relations s'exprime au niveau de la subjectivité même des individus. Il s'agirait de poser l'hypothèse d'un parallèle potentiellement significatif entre un méta-réseau, qui pourrait être la ville, l'économie ou la société, et un micro-réseau, qui serait de l'ordre du neurologique. En d'autres termes, les structures subjectives et sociales introduites par les artistes seraient-elles susceptibles de générer de nouvelles connexions synaptiques? Dans ce cas, serait-il possible d'évaluer l'impact des connexions transversales proposées par les artistes au niveau du développement cognitif?

Il importerait également d'approfondir la question de la dimension politique des pratiques relationnelles que nous n'avons qu'effleurée ici. Cette question, qui touche à la fois à l'implication des artistes dans la société, à leur rôle et à leur impact, de même qu'à l'effectivité des œuvres, à leur dimension critique et subversive, nécessiterait grandement

d'être discutée plus en détail. Nos recherches nous ont amenées à prendre connaissance des enjeux que soulèvent une telle problématique, notamment par l'entremise des analyses de Jacques Rancière pour qui les pratiques relationnelles participent du mode consensuel et de l'absence de la politique qui détermine la contemporanéité. Nous sommes plutôt d'avis que les pratiques relationnelles, définies en termes de tactiques de résistance, sont éminemment politiques.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

ALTHUSSER, Louis, *Sur la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1994, 178 p.

———. *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Édition posthume d'œuvres de Louis Althusser », vol. 2, 1999, 605 p.

ARDENNE, Paul, Pascal BEAUSSE et Laurent GOUMARRE, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999, 122 p.

———. Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 149 p.

———. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, 195 p.

———. *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, 133 p.

BABIN, Sylvette (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005, 236 p.

BEAUD, Michel, *Histoire du capitalisme de 1500 à 2000*, Paris, Seuil, coll. « Points. Économie E18 », 2000 [1980], 437 p.

BEAUSÉJOUR, Mathieu avec la collab. de Ianik MARCIL et Bernard SCHÜTZE, *Mathieu Beauséjour : Persistance*, Montréal, Quartier éphémère, 2007, 144 p.

BERREBY, Gérard (dir.), *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, 230 p.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 883 p.

- BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, 187 p.
- . *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001 [1998], 123 p.
- . *Postproduction : la culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2004, 93 p.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.
- CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, coll. « Autre fable », 2004, 69 p.
- CHORNEY, Harold, *City of Dreams : Social Theory and Urban Experience*, Scarborough (Ont.), Nelson Canada, 1990, 230 p.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe*, v. 1 : Capitalisme et schizophrénie, Éd. Aug., Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1990 [1972], 494 p.
- . *Mille Plateaux*, v. 2 : Capitalisme et schizophrénie, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1990 [1980], 645 p.
- FOUCAULT, Michel, « Le sujet et le pouvoir », In *Dits et écrits*, v. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1041-1062
- . « Michel Foucault, une entrevue : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », In *Dits et écrits*, v. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1554-1571.
- . « Des espaces autres », In *Dits et écrits*, v. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1571-1581.
- GODBOUT, Jacques T. et Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992, 344 p.
- GODBOUT, Jacques T., *Le don, la dette et l'identité. Homo donator vs homo oeconomicus*, Montréal, Boréal; Paris, La découverte, 2000, 190 p.

- GRAFMEYER, Yves et Isaac JOSEPH (dir.), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, coll. « Champ urbain », 1990 [1984], 337 p.
- GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989, 72 p.
- , *Chaosmose*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1992, 186 p.
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser », In *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel 52 », 2004, p. 171-173.
- KWON, Miwon, *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge; Londres, Massachusetts Institute of Technology Press, 2002, 210 p.
- LACY, Suzanne (dir.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, 293 p.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, 485 p.
- MARX, Karl, *Tome 1. Le développement de la production capitaliste* In *Le capital*. In. *The Marxists Internet Archive*, [En ligne].
<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-I/index.htm>, (Page consultée le 28 avril 2010).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945], 531 p.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 197 p.
- NIZAN, Paul, *Les matérialistes de l'antiquité*, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1968 [1965], 135 p.
- OUELLET, Pierre (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2002, p. 273 p.
- PROUST, Françoise, *De la résistance*, Paris, Éditions du cerf, coll. « Passages », 1997, 186 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, 172 p.

———. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 150 p.

RUFFINI, Pierre-Bruno, *Les théories monétaires*, Paris, Seuil, coll. « Points. Économie », 1996, 240 p.

SIEGEL, Katy et Paul MATTICK, *Argent*, Paris, Thames & Hudson, coll. « Question d'art », 2004, 208 p.

SIMMEL, Georg, *La philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologies », 1987 [1900], 662 p.

SHELL, Marc, *Art & Money*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1995, 213 p.

ST-GELAIS, Thérèse (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2008, 278 p.

TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine-morale et valeurs », 1944 [1887], 247 p.

WOLFF, Francis, *Logique de l'élément : Clinamen*, Paris, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Croisées », 1981, 284 p.

YOUNÈS, Christiane et Michel MANGEMATIN (dir.), *Lieux contemporains*, Paris, Descartes et Cie, 1997, 266 p.

Catalogues d'exposition

BOURRIAUD, Nicolas (dir.), *Traffic*, Catalogue d'exposition (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 26 janv.- 24 mars 1996), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996, 110 p.

FRASER, Marie, Diane GOUGEON et Marie PERREAULT (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 15 août-17 décembre 1997), Montréal, Optica, 1999, 179 p.

FRASER, Marie et Jacinto LAGEIRA (dir.), *Le ludique*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 27 septembre – 25 novembre 2001; Lille (France), Musée d'art moderne 10 avril – 24 août 2003), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, 159 p.

FRASER, Marie, Marie-Josée LAFORTUNE et Moukhtar KOCACHE, *Gestes d'artistes*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 7 octobre -14 octobre 2001), Montréal, Optica, 2003, 88 p.

FRASER, Marie (dir.), *La demeure*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain, Optica, 13 septembre -7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008, 114 p.

LOUBIER, Patrice et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 -juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, 243 p.

NINACS, Anne-Marie, *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel*, Catalogue d'exposition, (Québec, Musée National des beaux-arts du Québec 6 février – 25 mai 2003), Québec, Musée National des beaux-arts du Québec, 2003, 78 p.

THOMPSON, Nato et Gregory SHOLETTE (dir.), *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Catalogue d'exposition (Massachusetts, Massachusetts Museum of Contemporary Art, mai 2004-mars 2005), Massachusetts, North Adams (Mass.), Museum of Contemporary Art; Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2004, 154 p.

Articles de périodiques

ALEXENDER-STEVENS, Caroline et Devora NEUMARK, « L'art des relations : L'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires », *Esse*, n° 51, été 2004, p. 16-19.

ARDENNE, Paul, « L'art "inorganique" et la ville contemporaine », *Esse*, n° 43, automne 2001, p. 41-51.

- . « Art contemporain: de la difficulté accrue de collectionner », *L'art même*, n°17, automne 2002, p. 10-14, [En ligne].
<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/pages/page3.htm>, (Page consultée le 5 août 2010).
- . « L'artiste et l'engagement politique à l'ère du monde raté », *Esse*, n° 51, été 2004, p. 4-9
- BABIN, Sylvette, « Pratiquer la ville », *Esse*, n° 42, printemps 2001, p. 6-21.
- BISHOP, Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110, octobre 2004, p. 51-79.
- BISSONNET, Gilles, « Le Parc éphémère », *Inter art actuel*, n° 65, été 1996, p. 43-45.
- BLOCH, Maurice « Les usages de l'argent », *Terrain*, n°23 - *Les usages de l'argent*, octobre 1994, [En ligne], <http://terrain.revues.org/index3097.html>. (Page consultée le 30 avril 2010).
- CAILLET, Aline, « Figures de l'engagement, esthétique de la résistance », *Esse*, n° 51, été 2004, p. 10-13.
- DOWNEY, Anthony, « Towards a Politics of (Relational) Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, n° 3, mai 2007, p. 267-275.
- FRASER, Marie, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole dans le travail de Devora Neumark », *Parachute*, n° 101, hiver 2001, p. 50-63
- GILLICK, Liam, « Letters and Responses », *October*, n° 115, hiver 2006, p. 95-107.
- GUATTARI, Félix, « Le Capital Mondial Intégré et la révolution moléculaire », s.l.n.d, [En ligne], http://www.revuechimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf, (Page consultée le 4 mai 2010).
- . « Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective », In *Chimères*, n°17, automne 1992, p. 1-9, [En ligne],
http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/17chi07.pdf, (Page consultée le 4 juillet 2010).
- JACOB, Louis, « Les pratiques artistiques citoyennes : processus ou politique? », *Esse*, n° 48, été 2003, p. 20-25.

———. « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 125-150.

LÉVESQUE, Luc, « Du résiduel comme laboratoire », *Inter art actuel*, n° 65, été 1996, p. 42.

———. « Le terrain vague comme monument », *Inter art actuel*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 27-29.

———. « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, mars 1999, p. 47-57.

LOUBIER, Patrice, « Du signe sauvage: notes sur l'intervention urbaine », *Inter art actuel*, n° 59, printemps 1994, p. 32-33.

———. « Énigmes, offrandes, virus: formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, hiver 2001, p. 99-105.

———. « La cité comme matière et occasion - Une réflexion sur le théâtre de rue », *Inter art actuel*, n° 90, printemps 2005, p. 58-61.

———. « Un art public inostensible », *Espace*, n° 65, automne 2003, p. 27-30.

———. « Travailler dans le réel. Quelques énoncés généraux sur art et contexte », *Inter art actuel*, n° 93, printemps 2006, p. 32-33.

———. « Faire jouir, faire faire, de l'incertain pouvoir de l'art », *Espace sculpture*, n° 89, automne 2009, p. 19-24.

MARTIN, Stewart, « Critique of Relational Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, n° 4, juillet 2007, p. 369-386.

MUGNAINI, Fabio, « Messages sur billets de banque », *Terrain*, n°23 - *Les usages de l'argent*, octobre 1994, [En ligne], <http://terrain.revues.org/index3101.html>. (Page consultée le 30 avril 2010)

NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31, janvier 2008, p. 115-121.

PALMIERI, Christine, « Jacques Rancière : *Le partage du sensible* », *ETC*, automne 2002, n°59, p. 34-40.

PARÉ, André-Louis, « Survival virus de survie », *Imposture*, 1993, n° 7, p. 51-57.

———. « Le tampon de l'art », *ETC*, été 1996, n° 34, p. 49-52.

———. « Résistance? », *ETC*, automne 1997, n° 39, p. 42-45.

———. « Massimo Guerrera: Galerie d'art Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal », *Parachute*, n° 96, octobre 1999, p. 74-75.

———. « Mathieu Beauséjour : Persister dans la négation », *Parachute*, n° 115, été 2004, p.116-133.

PETCOU, Constantin et Doina PETRESCU, « Agir l'espace. Notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous », *Multitudes*, n°31, janvier 2008, p. 101-114.

SANSOT, Pierre, « Vers une petite métaphysique du reste », *Traverses*, vol. 11, mai 1978, p. 3-10.

TAYLOR, Peter J., « Places, Spaces and Macy's : Place-Space Tensions in the Political Geography of Modernities », *Progress in Human Geography*, n° 23, vol.1, 1999, p. 7-26.

TRÉMEAU, Tristan, « Post-post politique? », *ETC.*, n°77, printemps 2007, p. 39-41.

UZEL, Jean-Philippe, « L'art "micropolitique" est-il politique », *Esse*, n° 48, été 2003, p. 12-15.

Thèses et mémoires

DOYON, Hélène, « Hétérotopie : de l'in-situ à l'in-socius », Thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2008, 168 p.

GIGUÈRE, Amélie, « Art d'intervention dans l'espace urbain à Montréal : typologie et sept études de cas », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2004, 197 p.

LEBLANC, Véronique, « La relation comme espace de la négociation entre soi et l'autre : Étude des pratiques relationnelles », Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art, 2009, 145 p.

Communication

FRASER Marie, « L'artiste en anthropologue » Communication prononcée dans le cadre du colloque *L'objet à l'œuvre. Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art*, organisé par le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, à la Cinémathèque québécoise, le 21 septembre 2007.

Internet

« Massimo Guerrera : La Cantine, Siège social temporaire », In *Dare-Dare : Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, [En ligne].
http://archives.dare-dare.org/1996_1997/mguerrera.html, (Page consultée le 5 mars 2010).

« Modèle de classification impropre à la circulation », In *Banque du Canada*, [En ligne].
http://www.banqueducanada.ca/fr/billets/modele_classification_affiche.pdf,
 (Page consultée le 24 juillet 2009).

« Partie XII : Infractions relatives à la monnaie. » Infractions relatives à la monnaie. Section : Dégradation ou affaiblissement de la monnaie. Article 456 : Dégrader une pièce de monnaie courante », In *Ministère de la justice du Canada*,
 [En ligne]. <http://lois.justice.gc.ca/fra/C-46/page-6.html>, (Page consultée le 10 août 2009).

Mathieu Beausejour, [En ligne]. <http://www.mathieubeausejour.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

Michel de Broin, [En ligne].

<http://www.micheldebroyn.org/fr/projects/entr/index.html>, (Page consultée le 15 janvier 2010).

SYN – Atelier d'exploration urbaine, [En ligne]. <http://www.amarrages.com> (Page consultée le 22 juin 2009).

RÉGNEAULT, Hervé, « Cours 11 : l'espace dans la philosophie française contemporaine (partie 2) », In *Université de Rennes*, [En ligne].
<http://www.sites.univ-rennes2.fr/costel/Master2-2006/Master2-11-%20Deleuze-Derrida2005-2006.doc>, (Page consultée le 31 août 2010).

LERNER, Loren, « Devora Neumark », In *Canadian artists of eastern European origine*, [En ligne], <http://art-history.concordia.ca/eea/artists/neumark.html>,
 (Page consultée le 5 août 2010).

Musée national des beaux-arts du Québec, « Collections : quelques œuvres depuis 2000 », In *Musée national des beaux-arts du Québec*, [En ligne].
<http://www.mnba.qc.ca/Contenu.aspx?page=1623> (Page consultée le 23 mars 2010).

NEUMARK, Devora, *Home Beautiful*, [En ligne]. <http://www.devoraneumark.com>
 (Page consultée le 25 septembre 2008).

Paysages Éphémères, « SYN- atelier d'exploration urbaine. Conversations sur la ville », In *Paysages Éphémères*, [En ligne].
<http://www.paysagesephemeres.com/freepage.php?page=78>,
 (Page consultée le 6 avril 2010).

PINHAS, Richard, *Web Deleuze*, [En ligne]. www.webdeleuze.com, (Page consultée le 4 juillet 2010).

PROST, Jean-François, *Jean-François Prost*, [En ligne].
<http://jean-francoisprost.blogspot.com/>, (Page consultée le 31 mars 2010).

Ouvrages de référence

- Isabelle JEUGE-MAYMART, « Capitalisme », In *Le petit Larousse illustré* 2007, Paris, Larousse, 2006, p. 201.
- . « Interstice », In *Le petit Larousse illustré* 2007, Paris, Larousse, 2006, p. 591.
- « Mark Lombardi », In *Wikipédia*, [En ligne].
http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Lombardi, (Page consultée le 19 juillet 2010).
- « Parasite », In *Wikipédia*, [En ligne]. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Parasite>, (Page consultée le 22 juillet 2010).
- « Système économique », In *Wikipédia*, [En ligne].
http://fr.wikipedia.org/wiki/Système_économique, (Page consultée le 5 juillet 2010).
- « Virus », In *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Virus>, (Page consultée le 22 juillet 2010).
- BONNET, Jacques, « Ville : le fait urbain dans le monde », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne].
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ville-le-fait-urbain-dans-le-monde/>,
 (Page consultée le 16 juillet 2010).
- CAZENEUVE, Jean, « Marcel Mauss 1872-1950 », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marcel-mauss/>,
 (Page consultée le 12 mai 2010).
- GAUMONT, Robert, « Mimétisme », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mimetisme-zoologie/>,
 (Page consultée le 11 juin 2010).
- LEENHARDT, Jacques, « Marxisme : La réification », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marxisme-la-reification/>,
 (Page consultée le 5 mai 2010).
- MOREL, Stéphanie, « Communauté », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne].
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/communaute/>, (Page consultée le 24 mai 2010).

PARADIS, Bruno, « Gilles Deleuze », In *Encyclopaedia universalis*,
[En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gilles-deleuze/#>,
(Page consultée le 4 juillet 2010).

PLIHON, Dominique, « Capitalisme », In *Encyclopaedia universalis*,
[En ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/capitalisme/>, (Page
consultée le 5 mai 2010).

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, 1992 [1943], 91 p.

VILLIEU, Patrick, « Monnaie. Théorie économique de la monnaie », In *Encyclopaedia universalis*, [En ligne].
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monnaie-theorie-economique-de-la-monnaie/>, (Page consultée le 11 mai 2010)